

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

**DISSERTATIONES
SLAVICAE**

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XXI

*SZEGED
1995*

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

**DISSERTATIONES
SLAVICAE**

**SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ**

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XXI

***SZEGED
1995***

Publicationes Instituti Philologiae Slavicae in Universitate
de Attila József Nominata

Redigit:
Fejér Ádám

Seriem publicationum edendam curat:
Bognár Ferenc

Manuscriptum legit examinavitque:
Lepahin Valerij

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged. A. József Nom.
HU ISSN 0237-9554 Diss. Slav.

Nyomdai munkálatok: SZOTE Nyomda



СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	v
-------------------	---

I

Адам Фейер: Пушкин и духовная актуальность русской классики	1
Тибор Бароти: Моцарт и Сальери	15
Ференц Богнар: Соотношение естественного и нормативного в маленькой трагедии Пушкина "Скупой рыцарь"	57
Эржебет Креплер: Образ Пугачева в "Капитанской дочке" Пушкина	69
Сергей Фомичев: О замысле "Евгения Онегина"	77
Троян Недебан: Роль пейзажа в южных поэмах Пушкина	87

II

Иштван Феринц: Олег летописный и пушкинский	95
Андрей Заварзин – Валерий Лепахин: Пушкин отвечает Чаадаеву	107
Андреа Бернат: Пушкин и Баратынский	127
Беатрикс Байноци: Чума как метафора	135
Валерий Лепахин: Две вариации на одну тему. "Демон" Пушкина и "Мой демон" Лермонтова	151
Андрей Лазари: Заметки о Пушкине Аполлона Григорьева и Федора Достоевского	177
Наталия Салма: Пушкинские мотивы, реминисценции, аллюзии и их функции в рассказе А.П. Чехова "По делам службы"	185

III

Вадим Вацуро: Три Клеопатры.	207
Владимир Купченко: Исключительно и неотступно. А.С. Пушкин в жизни и творчестве М. А. Волошина .	219

Иштван Феньвеши: В адской воронке.

"Александр Пушкин" Булгакова и "Csapda" Ласло
Немета: типологические наблюдения 241

Эржебет Каман: Пушкинская парадигма истории и
проблема традиций в романе М. Булгакова
"Белая гвардия" 263

Ибойя Баги – Валерий Лепахин: Молитва и катарсис.
Стихотворение "Отцы пустыnnики..." Пушкина
и его перевод Лёринцем Сабо 277

К 100-летию со дня рождения Сегрея Есенина
Валерий Лепахин: Космическая и избяная литургия
в лирике Есенина 301

К сведению авторов 337

ОТ РЕДАКЦИИ

Очередной XXI выпуск ученых записок кафедры славянской филологии Сегедского университета им. Аттилы Йожефа *Dissertationes Slavicae: Sector Historiae Litterarum* посвящен творчеству великого русского поэта – "Пушкин, его эпоха и современность". В соответствии с этим вначале следуют статьи, посвященные собственно Пушкину, затем Пушкину и его современникам и, наконец, влиянию Пушкина на русскую литературу XIX–XX веков. В заключение печатается статья, анализирующая перевод одного стихотворения Пушкина на венгерский язык.

В качестве приложения, к 100-летию со дня рождения Сергея Есенина, помещается статья о лирике поэта.

Оформление ученых записок несколько обновлено. К статьям сделаны заставки, фамилии авторов снабжены сведениями, необходимыми для корреспонденции. Оформление, по мере возможностей, выдержано в одном стиле. В связи с этим просим наших будущих авторов при наборе своей статьи руководствоваться регламентом "К сведению авторов", помещенном в конце сборника.

Выражаем надежду, что ученые записки удовлетворят запросы и интересы самого широкого круга коллег-литературоведов.

Следующий номер *Dissertationes Slavicae* будет посвящен творчеству Н.В. Гоголя.

I

ПУШКИН И ДУХОВНАЯ АКТУАЛЬНОСТЬ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Адам Фейер

(Fejér Ádám, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Хотя Европа узнала и признала Пушкина, все же новое направление европейскому мышлению указал не он, а Толстой и Достоевский, подготовившие те изменения, которые, с одной стороны, расширили кругозор культурного сознания, и с другой стороны разрушили те пределы, в которых протекала наша прежняя жизнь. Понятно поэтому, что Европа склонна все русское отождествлять с миром Толстого и Достоевского и видеть русскую культуру такой, какой она предстала в их произведениях, т.е. в конфликте с западной цивилизацией. В Европе привыкли думать, что обостренная совесть, богатый эмоциональный внутренний мир, доброта и любовь, когда речь идет о русских, абсолютно несовместимы с буржуазными принципами пользы, выгоды или интереса, что запутанные моральные отношения между господами и крестьянами есть извечная особенность русской жизни, или, как иронически об этом пишет в своих путевых записках Дьюла Иллеш, – в России по ночам на каждом углу рыдает униженный и оскорбленный старик. Картина эта ошибочная и искаженная уже потому, что ее создатели не считались с тем, что все то, о чем русские напоминали другим народам, все то, чем они способствовали интегрироваться в критическое мышление нового времени, есть общее достояние нашей культуры, ее традиционные ценности, и что конфликт между традиционными ценностями и прагматическим менталитетом в то время переживала и отражала вся европейская культура, хотя и с различных точек зрения в зависимости от особенностей национальных культур.

Все, что образованный мир по следам Толстого и Достоевского думал о русских, с окончанием определенного периода исто-

рии постепенно теряет свою актуальность. Картина европейской культуры, как она рисовалась русскими классиками, становится более характерной для эпохи, для Европы того времени, чем для самих русских. Ведь тот, кто захотел бы узнать, например, англичан по трагедиям Шекспира или итальянцев по дантевой "Божественной комедии" совершенно очевидно пошел бы по ложному пути, хотя кто же будет отрицать, что автор Гамлета был самым что ни на есть стопроцентным англичанином, а Данте – самым выдающимся итальянским художником своего времени. Однако их значимость, их величие как раз в том и проявлялись, что их произведения вышли за пределы национальной культуры, что, стремясь к тому, чтобы их культура вошла в европейскую, они создали нечто такое, что имело значимость и последствия для всей Европы в целом. С точки же зрения самой итальянской жизни, с точки зрения формирования итальянского характера определяющей, по всей вероятности, была эпоха позднего барокко, рококо, а не период борьбы гвельдов с гиббеллинами или выступления Борджиа. Что же касается англичан, то английскую форму жизни, ставшую впоследствии легендарной, формируют англо-саксонская философия XVII–XVIII вв. и классический буржуазный роман, а не Шекспир, этот уроженец еще не обладавшей устоявшимися жизненными параметрами эпохи.

Ко времени выступления Толстого и Достоевского, когда русская мысль ощутила шаткость своих основ, их неразработанность, классика и, прежде всего, Пушкин уже создали – вынеся за скобки вопрос об ее осуществимости и пользуясь правами духовной свободы – картину идеальной русской жизни, обрисовав, какой она должна была бы быть и какой она несомненно будет, когда в ходе истории для этого созреют необходимые условия.

Такое на первый взгляд непривычное изменение порядка следования одного явления (кризисное сознание, "Буря и натиск") за другим (решение проблем, классика), т.е. наступление эпохи создания русского большого романа, соотносимое с эпохой "Бури и натиска", *вслед* за эпохой пушкинской классики само по себе вполне закономерно, вполне объяснимо. Так это происходило во всех культурах, которые *вслед* за немецкой культурой вступили на

путь национального самоопределения в Средней и Восточной Европе. С тех пор как немецкое мышление, отделив друг от друга такие явления, как классика и "Буря и натиск", а также найдя связь между ними, т.е. став, с одной стороны, историчным, а с другой стороны, обнаружив чувствительность к национальным особенностям культуры, все национальные культуры сначала ощущают свое более или менее заметное отличие от других культур и лишь потом разрабатывают те жизненно важные для культуры глубинные слои, которые соединяют ее с европейской традицией как целым.

Пушкинская классика – так же, как вызвавшие ее к жизни и послужившие для нее культурно-историческим обрамлением немецкая классика и *Sturm und Drang* – зародилась в период духовного бунта, который определяет начавшийся в конце XVIII века и продолжающийся до сих пор т.н. буржуазный период европейского развития, тот самый период, особенность которого состоит в том, что внутри него на первое место выдвигается не характерный для аристократического менталитета принцип укорененности культуры в трансцендентном бытии, а другой – хотя тоже относящийся к христианской традиции – принцип экзистенциальной открытости субъекта по отношению к бытию. Хотя этот период, внутри которого последний принцип проявил себя сначала в сентиментализме, затем в романтизме, а позднее вылился в авангардную или постмодернистскую форму, может быть назван, в широком смысле, периодом романтическим, и хотя даже самые крупные художники не могли считать себя вполне свободными от романтизма, все же в этот период самое значительное создается теми художниками, которые, как Гете, Пушкин, Толстой или Достоевский, будучи неудовлетворены духовным бунтарством, стремятся уравновесить принцип экзистенциальной открытости принципом опыта укорененности культуры в бытии.

Первая треть XIX в., т.е. тот период, на который приходится жизнь и творчество Пушкина, это – эпоха Гете, веймарской классики, классической немецкой философии, определяющих не только лицо немецкой культуры, но и всю европейскую культуру в целом. Гете и немецкая классика наиболее убедительно, наиболее последовательно и, с точки зрения последующих двух веков, наибо-

лее продуктивно внедряют гуманизм нового времени, популяризуют программу т.н. духовного аристократизма. Но гуманист, заранее отказавшийся от тех гарантий, которые институты власти родовой аристократии давали его выступлению, т.е. взявший на одного себя заботу об истине бытия, о сохранении опыта бытия; запечатленного в культуре, и таким образом *de facto* сделавший принцип экзистенциальной открытости тотальным, оказывался в состоянии духовного бунта против культуры (отметим, что только романтики программно провозглашали тотальность этого принципа, классики же, Пушкин и Гете, от этого всегда воздерживались).

Эта программа, наиболее полным выразителем которой является образ Фауста, основывается на определенной гетевской (но в то же время абсолютно соответствующей духу немецкой культуры) иллюзии, согласно которой, поскольку божественная истина, любовь и верность являются личностными категориями, и поскольку они по своей природе предполагают духовность, бунт против этих духовных начал по своей сути тоже должен быть духовным явлением, и с дьяволом как с искушающим духовного человека злым началом может быть установлен духовный контакт. Это означало, что погруженный в свои жизненные интересы и защищающий свою экзистенциальную открытость или взбунтовавшийся из-за ее необеспеченности гражданин способен представлять культуру, человечество в целом, способен быть "настоящим человеком", и что, как бы он ни заблуждался, он всегда в конце концов "сам найдет верный путь".

Основоположник русской классики Пушкин, как бы полемизируя с Гете, как бы сравнивая гетевскую позицию с опытом русской культуры, приходит к уникальному в своем роде выводу о том, что бунт отнюдь не всегда духовен, что по своей сути это такая безличная энергия, проявляющаяся в элементарной, природной, так сказать материальной, форме, совладать с которой не под силу ссылающемуся на свою экзистенциальную открытость отдельному человеку, гражданину, что эта сила, как наводнение в пушкинском "Медном всаднике", буквально захлестывает человека, уничтожает его. Пушкинская концепция, таким образом, критична по отношению к гетевскому "духовному аристократизму". Согласно

пушкинской концепции, задачу представительства культуры нельзя вывести из абстрактной духовной ориентированности экзистенциально открытого человека, ведь аристократ – это тот, кто исполняет роль представителя традиции, кто выводит свой культурный опыт из общей исторической судьбы, разделенной им со своим народом, так, как это делают воспетый в "Медном всаднике" Петр I или героиня пушкинского романа в стихах Татьяна, оказавшаяся после своего романтического бунта при дворе, где сформировалось ее чувство ответственности перед культурой, и как это не удалось сделать несмотря на все усилия пушкинскому Борису Годунову.

Если принять во внимание прагматическое мышление нашего времени, не покажется странным, если кто-либо назовет Пушкина, разработавшего основы идеальной русской жизни, но при этом не проанализировавшего те условия, которые необходимы для ее осуществления, беспочвенным мечтателем, хотя мы и уверены в том, что такое утверждение абсурдно. Ведь не трудно заметить, что не Пушкин, свободно показавший нам нормы нашей культуры, был идеалистом, а очень трезво взвешивающий интеллектуальные предпосылки их осуществления Гёте, который искал эти предпосылки и думал, что нашел их, оставаясь в пределах буржуазного периода, в эпоху гражданского духовного бунта, с помощью определенных плодотворных иллюзий.

Выполнение части пушкинского задания ждало Толстого, который оказался лицом к лицу с проблемой реализации пушкинского идеала, унаследовав при этом проблематику немецкой классики и оказав влияние на все европейское мышление.

Если гетевская программа "духовного аристократизма" выражала иллюзию, согласно которой гражданин может, превратив зло в духовную силу, стать представителем всего человечества, то Толстой использует другую принципиально приемлемую и генетически коренящуюся в русской культуре возможность, а именно: ощущающий себя плотью от плоти своего века, по сути дела отказавшийся от своего духовного задания или не чувствующий себя в состоянии его выполнять аристократ, выступающий в сущности в роли гражданина, у Толстого путем душевного совершенствования

пытается найти универсальный взгляд на человеческое бытие. Хотя в отличие от Гете Толстой ощущает, что под знаком духовного бунта последние вопросы человеческого бытия не могут быть осмыслены, все же, когда он апеллирует к любви и добру, т.е. с помощью этих душевных категорий пытается подняться над бунтарством, преодолеть его, он сам остается в пределах видения, диктуемого ему его эпохой, ведь и он не считается с метафизической укорененностью зла в человеческой природе и, отождествив его с гражданским духовным бунтом, считает возможным искоренить его из человеческого мира вместе с бунтарством. Совершенно очевидно, что ищущий путей к идеальной русской жизни и в то же время беспощадно разоблачающий теневые стороны этой жизни Толстой, подобно Гете, провозглашает иллюзорную, идеалистическую программу. Идеальность же Пушкина исключает иллюзорность идеализма, ведь он, давая идеальное изображение своей культуры, последовательно считается со всеми возможными препятствиями, стоящими на пути осуществления идеала.

В отличие от Гете, пытающегося наделить гражданина ролью аристократа, поставить перед ним духовные, культурные задачи, и в отличие от Толстого, пытающегося заставить аристократа играть роль гражданина, ограничить все проявления его личности моральной сферой, Пушкин требует от аристократа, чтобы он и в эпоху буржуазную, характеризующуюся духовным бунтарством, оставался аристократом, а к бунтарствующему гражданину относится как к подозрительному проблематичному феномену, полагая, что лучше не допускать его к общественной деятельности. Нет сомнения в том, что такая сдержанность по отношению к гражданственности сделала пушкинскую классику в его эпоху явлением достаточно обособленным, ведь Пушкин не мог вложить свою лепту в решение тех вопросов, которыми были буквально захвачены мыслители его времени. Когда же мы сейчас, в конце буржуазного периода смотрим на его творческое наследие, нас поражает то единственное в своем роде величие, с которым Пушкин в противовес абсолютизирующему свою роль, забывшему о нормах бытия, культуры гражданину в чистом виде представляет ту призванную опираться на духовный, культурный фактор, но со временем всеми отвергнутую

аристократическую точку зрения, которая при ее сознательном представительстве, при том, что бытие будет служить неизменным нормативным ориентиром для человечества, сможет обеспечить выход из состояния бунта, духовное и культурное самоопределение общества, уже эмансипировавшегося юридически и политически. Насколько популярно, настолько же и поверхностно мнение о том, что у Пушкина отсутствовали либеральные взгляды, ведь хотя Пушкин, с одной стороны, с упреком назвал Романовых, от аристократических традиций зачастую отходивших, "уравнителями", он, несомненно отдавая дань декабристским идеям, был убежденным демократом. Мы совсем не поймем пушкинской позиции, если, исходя из присущей русской культуре склонности не слишком считаться со временной перспективной, заставляющей её как бы не замечать гражданского символа веры – свободы, равенства, братства – будем считать создателя русской классики Пушкина человеком старинного склада, консервирующим старый аристократический уклад, закоренелым врагом буржуазной веры в прогресс, которая, разумеется временно, но все же могла служить делу развертывающейся во времени культуры. Речь идет всего лишь о том, что Пушкин, который лучше всех своих современников ориентировался во взаимозависимостях европейской культуры, ясно видел, что аристократический менталитет, осуществляющий духовный, культурно-исторический подход, тот подход, который в дальнейшем будет осуществляться берущей на себя задачу представительства культуры интеллигенцией, является залогом подлинной демократии, а та демократия, которая строится на либеральных гражданских лозунгах в более широкой исторической перспективе есть такое заблуждение (как, цитируя Гамлета в одном из своих стихотворений, говорит сам Пушкин: "Слова, слова, слова."), которое будет разоблачено самой историей. Не в запутавшемся в вопросах истории, бунтующем гражданине, а в патриархальном народе, бунтарским духом еще не затронутом, еще не предпринимающим самостоятельных шагов для обеспечения своей экзистенциальной открытости, в крестьянине видел Пушкин культурно-исторический прообраз того гражданина, который после эпохи гражданского бунта, увидев, что гражданин не обладает духовным

опытом бытия, признает необходимость существования наряду с ним и осуществляющей аристократический подход творческой интеллигенции. В свете всего сказанного выше становится понятным, почему Пушкин начинает свое творчество с критики позиции т.н. "байронического" героя, свою духовность считающего следствием своей экзистенциальной открытости на бытие, и почему в конце своего творческого пути, в обстановке профанизации аристократического принципа, когда на него самого начинают смотреть как на придворного поэта, чуть ли не как на придворного шута, он — как бы предваряя толстовскую проблематику — начинает включать принцип экзистенциальной открытости, не как духовный, а как душевный фактор, в аристократическую ментальность. То, что либеральная историография называет отсталостью России в деле создания гражданских институтов, правильнее было бы охарактеризовать как культурно-историческое отсутствие буржуазного сословия, если смотреть на это не только сквозь призму пушкинской классики, но и с точки зрения всей русской истории двух последних веков. Ведь в отличие от западного христианства, которое пыталось осуществить принцип универсализма (причем и путем практическим, напр. католицизм), восточное христианство, требовавшее чистоты веры и считавшее это требование метафизически обеспеченным (ортодоксия, православие) — что и вызвало замкнутость национальной культуры в себе самой — не искало путей обеспечения действенности аристократического менталитета, призванного лично, суверенно представлять традицию. Поэтому и в эти два последние столетия здесь не представлялось вероятным, что в либеральной, гражданской точке зрения, заменяющей аристократическую роль субъекта его экзистенциальной открытостью на бытие, цивилизаторская задача может сочетаться с задачей культурного самоопределения нации. В такой культурной среде усвоивший либеральные лозунги и пытающийся их применить в жизни гражданин действовал без веры и убеждения, как тот, кто никогда не будет в состоянии занять духовной позиции. Он не был овеян революционной романтикой западно-европейского толка, и на его долю по существу пришлось лишь отталкивающая роль заговорщика с нечистой совестью. Пушкин, таким образом,

отнюдь не преувеличивал, когда в целиком отдающемся своим практическим интересам, не способном занять духовную позицию (напр. герой "Пиковой дамы"), отвергающем аристократическую позицию (напр. Швабрин из "Капитанской дочки") человеку видел единственный прототип русского гражданина этого периода.

Показательно, что Пушкин, который в XIX веке, в эпоху нового национального возрождения выявил особенность русской культуры, был одновременно и самым европейским, самым полно и гармонически включившимся в целое европейской культуры русским писателем. Культурно-исторический раскол на западников и славянофилов, наступивший в связи с невольным признанием гражданской точки зрения, начинается с закатом пушкинской эпохи. Интересно, что именно Пушкин до конца понимает дело Петра, обновившего российскую государственность, и что до сегодняшнего дня включительно он единственный, кто оказался способным это удивительное дело принять без всяких компромиссов со своей совестью. Объяснение этому заключается в том, что стоящий на аристократической позиции Пушкин видит в Петре не великого цивилизатора, деспота, который был способен на всё, чтобы направить на европейский путь развития "азиатскую" державу, а такого государственного деятеля, такого гения, который в своем ортодоксальном государстве Нового времени, столь отличавшемся от западно-европейских христианских государств, сделал все возможное для того, чтобы привести в действие аристократический принцип. В то время как в тех государствах нового времени, которые основывались на западной христианской традиции, центральная власть, призванная осуществлять развитие государства, добивалась для себя свободы действия путем ограничения притязаний своей аристократии, Петр наоборот превращает свою страну в способную использовать достижения западной цивилизации державу, с которой приходится считаться более развитым странам Запада, тем, что возводит – хотя бы только в принципе, хотя бы только в духовном смысле – до тех пор абсолютно подчиненных деспотическому правителю Московской Руси бояр в ранг своих партнеров, принявших на себя представительство аристократического принципа. Это, конечно, не противоречит тому, что в бур-

жуазную эпоху лишенная возможностей либерального движения империя осталась по своему устройству более или менее деспотической, что в политическом и практическом смысле ей не удалось избавиться от груза "азиатского" наследия.

В конце прошлого века Владимир Соловьев заметил, что если бы русский народ не был христианским по своей вере, русское государство, русская империя была бы совсем азиатской державой. Если понять высказывание Соловьева в том смысле, что русская культура так же, как и другие европейские культуры, в своей основе христианская, что все ее духовные достижения в культурно-историческом смысле покоятся на Библии, как на книге всех книг, то русский религиозный философ был абсолютно прав, но в этом случае он ничего не сказал об особенностях русской культуры, хотя и хотел это сделать. Если же мы поймем его высказывание в том смысле, что ценность русской культуры хранит религиозное сознание народа или институт ортодоксальной церкви, то тогда Соловьев очень далеко отходит от взглядов Пушкина и приближается к взглядам Достоевского, к его кризисному сознанию, безнадежно пытавшемуся понять вопросы русской культуры. Неославянофильскую позицию Достоевского мы отнюдь не хотим приписать Соловьеву, но все же можно утверждать, что и он подобно Достоевскому верит в возможность нового религиозного возрождения России. В отличие от этого все творческое наследие Пушкина, этого духовного преемника культурно-исторического дела Петра, как раз доказывает, что в эпоху Нового времени ортодоксальное религиозное сознание перестало быть действенной силой, что его непосредственная поддерживающая культуру сила пошла на убыль, и что теперь светская власть, светское мышление, приведя в движение накопленную духовную энергию, должна заботиться о равновесии культуры, о соблюдении ее нормальных пропорций.

На заре Нового времени исихазм был тем религиозным движением, которое, исходя из принципа созданности человека по образу и подобию божьему, и в силу своего отречения от мира будучи своеобразным духовным аристократизмом, не могло заботиться о решении важнейших вопросов культурного бытия и человеческого существования, о равновесии принципов страха Божьего

и сотворенности по образу Божию. Поэтому решение всех вопросов человеческого существования исихазм отнес к сфере личностного усмотрения. "Азиатство" русского государства Нового времени объясняется не невыгодным для него соседством, не татарским или турецким влиянием, а этим – с западной точки зрения ранним – заблуждением ортодоксального духа. Русское мышление – теперь уже в качестве защиты от неотторжимой от него склонности к исихазму – в религиозной жизни взяло такое направление, которое, выдвинув на первый план принцип страха Божия и вынеся за скобки идею о сотворенности человека по образу и подобию Божию, приняло, как нормальное, состояние полной подчиненности светской власти. Введение аристократического принципа в светское мышление, хотя и не привело к обновлению религиозного сознания, хотя и не послужило толчком к тому, чтобы вновь поставить рядом два принципа – принцип образа и подобия Божия и принцип страха Божьего – все же внушало мысль о необходимости такого устройства, которое заботилось бы о соблюдении их равновесия хотя бы практически, хотя бы с помощью деспотизма.

Мы совершенно напрасно стали бы искать в образе Петра личностное воплощение аристократического менталитета. Успех и значение его исторического начинания объясняется как раз тем, что его дела были мотивированы не его восхищением перед аристократической западно-европейской идеей, а настойчивой необходимостью, проистекавшей из внутренней разорванности русской культуры. Это обстоятельство делает его образ таким противоречивым, и этим обстоятельством объясняется то, что понимающий особенности русской культуры Пушкин с достоинством и тактично не говорит о теневых сторонах деятельности царя, выполняющего такое огромное и тяжелое задание. Русская мысль, не воспользовавшись возможностью интеллектуального освещения культурно-исторического опыта бытия, и в дальнейшем не разрабатывала интеллектуально принцип аристократической ментальности, в результате чего русский аристократ оказался свободным от греха идеализма, от всяческого бесплодного донкихотства, а это в свою очередь способствовало тому, чтобы – как показывает это творчес-

во Пушкина и в определённой мере вся русская классическая литература – идеальность русского аристократизма проявилась в полной своей силе. В то же время отсутствие интеллектуального освещения, определенного оформления аристократического принципа привело к тому, что в буржуазную эпоху этот принцип перестал доходить до общества в целом, и потому за последние два столетия демократизация в России очень и очень отстала.

Отсутствие интеллектуального освещения аристократического менталитета, и в соответствии с этим перенос внимания на опытный характер знания об онтологических корнях этого менталитета, объясняется тем, что русская мысль, отвергнув идеалистический и интеллектуальный взгляд на человеческую историю, но не отступив от своей идеальности, признает влияние "стихий" на формирование событий, что свободу она выводит не из человеческой природы – в отличие от западного просветительства – т.е., что она в конечном итоге считается с различием между онтологической историей культуры и эмпирической, событийной историей. Когда Пушкин в "Медном всаднике", с одной стороны, прославляет Петра, а с другой стороны, пишет о том, что и цари не всегда способны властвовать над силами хаоса, он как бы предупреждает о том, что основанный на авторитарном принципе, т.е. отвергающий гражданский принцип индивидуального осуществления экзистенциальной открытости на бытие, строй будет повержен, но в то же время он предупреждает и о том, что противопоставленный гражданской позиции, указывающий не на природу, а на истину бытия (на "божественную истину") аристократический принцип вновь станет актуальным.

Пушкинская классика таким образом введением мотивов стихии как бы предсказывает ту катастрофу, которую ознаменовала большевистская революция и наступивший за ней советский период: их неизбежность на уровне эмпирической истории событий и временную задержку, приостановку процесса развертывания осмысленной истории культуры.

"Бессмысленный и жестокий русский бунт", – как называет Пушкин все без различия революции, возможные внутри русской культуры, есть то господство разнузданной стихии, которая не

имеет никакой конструктивной роли в процессе опытного культурно-исторического осмысления истины бытия. В чуждой какого-либо буржуазного релятивизма пушкинской классике это само собой разумеется, но непоколебимость пушкинской позиции должна быть принята и понята и в те периоды, когда властвовать начинает бездуховная грубая физическая сила. Нельзя не увидеть в большевизме следствие отсутствия в России буржуазного развития, нельзя не увидеть, что пушкинская аристократическая сдержанность по отношению к взбунтовавшемуся и не сумевшему удержать свой бунт в духовных границах гражданину в конечном итоге была оправданной.

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

Тибор Бароти

(Barati Tibor, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Маленькая трагедия Пушкина "Моцарт и Сальери" представляет собой вторую пьесу цикла "Маленьких трагедий", завершенных в Болдино, осенью 1830 года. Общеизвестно, что идея создания составляющих цикл маленьких трагедий возникла у Пушкина уже во время михайловской ссылки, где поэт завершал трагедию "Борис Годунов". По своим идейным и художественным особенностям "Маленькие трагедии" соприкасаются не только с другими произведениями, завершенными и написанными в Болдино, но они органически, контекстуально связаны со всем творчеством Пушкина, начиная с романтического периода (1820-ые годы), вплоть до конца его жизни.

В предлагаемой статье мы руководствуемся целью проанализировать и выявить основные идейно-художественные особенности маленькой трагедии "Моцарт и Сальери" как произведения, продолжающего романтическую традицию в разработке темы об искусстве и художнике. При анализе и толковании пушкинского произведения иногда будет необходимо указать на разного рода контекстуальные взаимоотношения как внутри цикла "Маленьких трагедий", так и с другими произведениями Пушкина, но при этом мы будем стремиться к ограничениям.

Маленькая трагедия "Моцарт и Сальери", как и другие вещи этого цикла, не является "малоизученной". Добросовестные исследования русских, советских и иностранных авторов, изучающих маленькие трагедии, составляют уже целую библиотеку. Из числа этих исследователей, вернее, из довольно большого количества известных работ, я хотел бы остановиться только на одной статье Надежды Мандельштам, вышедшей недавно в третьей книге воспоминаний, комментариев, очерков и писем, под заглавием "Моцарт

и Сальери" (1, с. 17-77).

Эта статья не является специальным, систематическим, научным исследованием пушкинского произведения. Она ближе к жанру известных воспоминаний писательницы, где особое внимание уделено вопросам литературы и культурным явлениям XX столетия, свидетелем которых она была как жена и друг выдающегося поэта Осипа Мандельштама. Н. Мандельштам исходит из личных воспоминаний о разговорах с гостившей у супругов Мандельштам Анной Ахматовой, о восприятии поэтессой разных пушкинских произведений, в частности, Моцарта и Сальери – героев маленькой трагедии, а также героев пушкинских "Египетских ночей" – Чарского и импровизатора-итальянца. Статья Н. Мандельштам полна интереснейших, глубоких и острых замечаний, либо услышанных из уст ее тогдашних собеседников, либо представляющих собой размышления самого автора, воспоминаний о каком-либо высказывании, дальнейшие его комментарии. Таким образом, "первоисточником" многих приведенных в воспоминаниях ценнейших и для критики и для литературоведения идей, заметок является часто не сам автор книги. Говоря о данной статье, надо еще иметь в виду, что в ней есть своя внутренняя "диалектика": сама Н. Мандельштам, как и ее собеседники, ее окружение (в первую очередь, Осип Мандельштам), в зависимости от других обстоятельств или другого аспекта рассмотрения, меняют свое мнение о каком-либо вопросе, поэтому почти невозможно передать какую-либо часть статьи. И часто бывает, что какое-нибудь утверждение, кажущееся само собой разумеющимся в точно отмеченном в книге Н. Мандельштам аспекте, с нашей литературоведческой точки зрения кажется неприемлемым. Приведу один пример. А. Ахматова, в отличие от всех литературоведов считала – и в этом с ней соглашались и Н. и О. Мандельштамы – что из главных героев "Моцарта и Сальери" воплощением пушкинского типа художника является не Моцарт, а Сальери, который знает труд (как об этом свидетельствуют пушкинские рукописи), а Моцарт, как и герой "Египетских ночей" – итальянский импровизатор, является творческим воплощением другого типа художника, творящего без усилий: это Мицкевич, часто выступавший в то время в разных светских салонах с импровиза-

циями (см. 1, с. 25-32).

Далее, в следующей главе своей статьи Н. Мандельштам уже "реабилитирует" Моцарта, говоря, что "моцартовское начало лишь на поверхностный взгляд кажется родственным дару импровизации... Моцарт работает под озарением (в "Разговоре о Данте" Мандельштам назвал его "порывом")... Моцарт... весь отдается "тайнослышанию"... у импровизации совершенно другая основа... не внутренний голос поэта, не напряженное вслушивание в себя, а работа на готовых элементах..."(1, с. 40-41).

Нам кажется удивительным, что после приведенной выше "реабилитации" Моцарта, в сущности, не меняется восприятие и понимание автором воспоминаний пушкинской маленькой трагедии в целом. Это отражается в неизменной, не реабилитированной, не пересмотренной оценке двух героев маленькой трагедии, а также в оценке их взаимоотношений, что обнаруживается из следующего пассажа, в котором Н. Мандельштам вспоминает о восприятии Осипом Мандельштамом героев маленькой трагедии. Такое восприятие и оценка, на наш взгляд, объясняется документальным жанром воспоминаний, где все объясняется исторически, и именно объективное и исторически верное воспроизведение оценок и восприятий произведения Пушкина и представляло собой главную цель работы Н. Мандельштам. В главе, названной "Сальери двадцатых годов", автор пишет: "Пушкин подарил Сальери монолог об обучении или первой стадии ученичества... в этом одна из причин тяги Мандельштама к Сальери... Всякое ремесло дорого Мандельштаму, потому что ремесленник делает утварь, заполняет и одомашнивает мир. ...Сальери труженик, а всякий художник во всем процессе создания вещи больше всего склонен подчеркивать момент труда... В период, когда Мандельштам делал всю ставку на твердость, на его волевою целеустремленность и неколебимость, он явно должен был принять сторону сурового Сальери, а не распливчатого Моцарта".

Н. Мандельштам далее пишет: "Притяжение к Сальери вызвано и отталкиванием от Моцарта "маленькой трагедии". Пушкин, выделив чуждый для него и в чистом виде немыслимый тип художника, живущего одними озарениями без малейшего участия

интеллекта и труда ("гуляка праздный", один из "счастливых праздных"), сделал его мечтателем с неопределенно-романтическим словарем".

Далее, автор очерка-воспоминания мотивирует отрицательное отношение к Моцарту со стороны О. Мандельштама его анти-символистской направленностью, полностью разделяя эту позицию поэта: "...В еще большей степени этот романтический контур выделен в словах Моцарта, когда он сам причисляет себя и Сальери к избранникам, праздным счастливым и жрецам прекрасного. Здесь Пушкин безмерно отдалил от себя своего Моцарта, и каждое слово в этой реплике было противопоставлено Мандельштаму. Ему было ненавистна позиция избранничества, а тем более жречества, столь характерная для символистов и хорошо выраженная Бердяевым... с его культом собственного аристократизма, с брезгливостью и презрением к простой жизни" (1, с. 52-53).

Нетрудно понять ярко выраженную литературно-историческую установку, мотивирующую авторскую позицию и оценку в приведенной выше цитате. Но согласиться с ее содержанием, как с пониманием и интерпретацией основной идеи пушкинской "маленькой трагедии", носителями и выразителями которого являются охарактеризованные в цитате герои, никак невозможно. Даже имея в виду непосредственно выше приведенный текст, следует сказать, что его основные суждения не выдерживают критики. Ведь "избранником" и "жрецом" называет себя и Сальери в монологе в конце первой сцены. Что же касается "аристократизма" в поведении, "брезгливости" и "презрения к простой жизни", этими качествами наделен именно "гордый Сальери".

В указанной работе Н. Мандельштам, содержащей множество глубоких мыслей, поражает факт, что статья до конца руководствуется принципом исторически аргументированной, точной документации, но создавая все предпосылки для глубокого анализа и органически целостного толкования пушкинского произведения, такой возможностью данная статья не пользуется. Предпосылкой для понимания "Моцарта и Сальери" Пушкина, как и других его произведений, где в качестве действующего лица выступает герой-художник или поэт, человек искусства, является, по нашему

мнению, понимание природы творчества действующих лиц, их творческого метода и поведения, которые и являются воплощением человеческой сущности данного героя, его онтологического отношения к миру, к жизни, к себе и к другому человеку. Исходя из рассмотрения природы и методов творчества "маленькой трагедии", а также вытекающих из миропонимания героя его основополагающих и вышеуказанных отношений, мы можем обнаружить легшую в основу произведения систему ценностей, действующих, на наш взгляд, одинаково не только в едином цикле "Маленьких трагедий", но и представляющую собой регулирующий фактор глубинной структуры пушкинских произведений, всей поэтической мифологии Пушкина.

Разбирая и отвергая предположение об импровизационном характере моцартовского творчества, Н. Мандельштам делает ряд верных, ценных наблюдений, выявляя источник творчества Моцарта, а затем поэта-импровизатора из "Египетских ночей", а также – как будто в подтверждение своих наблюдений и открытий, продолжая выполнять требования историко-документационного жанра очерка – и разных поэтов-современников О. Мандельштама, В. Брюсова и других. Н. Мандельштам пишет о Моцарте: "...Моцарт работает под озареньем... он весь отдается "тайнослышанью", и это значит, что пушкинский Моцарт все-таки, несмотря на приведенную из этого же очерка оценку автора, настоящий художник, который творит по вдохновенью, как "подлинный поэт", что у него есть "вслушивание в себя", т.е. вдохновение, "внутренний голос" (5, с. 41–42). Далее, говоря о пушкинском герое, итальянце-импровизаторе, о Мицкевиче и о Брюсове, Н. Мандельштам дает и другие синонимы вдохновения художника: "приближение Бога", приближение "звучащего слепка формы" или "порыва". Автор очерка предложенный им же аспект рассмотрения природы творчества, однако, не распространяет на Сальери, в результате чего общая оценка и полученная "интерпретация" пушкинской маленькой трагедии, как уже говорилось выше, остается неизменной. Это и вызывает недоумение, особенно после того, как автор очерка описание Пушкиным вдохновения импровизатора-итальянца в "Египетских ночах" комментирует словами, при чтении которых образ

Сальери будто сам требует другой интерпретации, чего мы опять не получаем: "Мне кажется исключительно важным, что Пушкин, скупой на откровенные высказывания о том, как протекало у него сочинительство, сблизил здесь, как бы невзначай, стихотворческий опыт с мистическим. ... Я уверен, что поэт, познавший природу "тайнослышанья", не может быть атеистом. Впрочем, стать атеистом он может, отрекшись от своего дара или утратив его, только кончается это всегда трагедией. Отрекались же от своего дара довольно часто и ради низменных целей, и по легкомыслию, и, главное, потому, что у людей не хватает душевных сил, интеллекта и нравственной выдержки для столь сурового испытания" (6, с. 41-42).

По нашему мнению, приведенная цитата с небольшой оговоркой может быть основой характеристики и понимания образа Сальери. Как таковая, в сочетании с приведенной в пятой цитате (изменившейся по сравнению с содержащейся в четвертой цитате оценкой образа Моцарта), она может указывать на сильно отличающееся по сравнению с предложенной в статье Н. Мандельштам понимание маленькой трагедии Пушкина "Моцарт и Сальери", к анализу и толкованию которой мы сейчас приступаем.

Раньше уже было сказано, что идея и замысел "Маленьких трагедий" у Пушкина возник не позднее 1824 года, т.е. в Михайловский период творчества. Естественно, что "Маленькие трагедии", в том числе и "Моцарт и Сальери" органически связаны с идеями романтизма, его судьбой и творческим разрешением у Пушкина. В качестве примера, для выяснения основной идеи "Моцарта и Сальери" нам кажется необходимым обратиться к некоторым другим пушкинским произведениям, где изображаются и творчески разрешаются аналогичные проблемы.

Известно, что романтическое мышление, мировосприятие основывается на метафизическом противопоставлении, на разобщенности двух планов – плоскостей идеала и действительности. Такое противопоставление выражает противопоставленность личности Вселенной, всему мирозданию, выражает потрясение личности из-за ее переживания неустроенности мира. В сентиментализме такое потрясение выражается в жанре элегии "общего

разочарования". Далее, в эпоху романтизма, изображенное господствующее переживание "общего разочарования", "мировой скорби" разрешается, преодолевается и изображается в творчестве разных поэтов и писателей-романтиков согласно их индивидуально-поэтическому мировоззрению, согласно их индивидуальной поэтике. Для Пушкина в этом отношении характерно стремление к гармонии, к уравновешенному сочетанию крайностей, к компромиссу. Не случайно Пушкин, уже в 1818 году, в стихотворении "К портрету Жуковского" воспринимает пафос своего "побежденного учителя" как явление, аналогичное своим уравнивающим романтические крайности стремлениям:

"Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость" (2, т. 1, с. 299).

В другом стихотворении "Жуковскому" того же 1818 года, в самом начале Пушкин верно изображает основной момент поэтического поведения Жуковского. Он пишет:

"Когда к мечтательному миру
Стремясь возвышенной душой" (2, т. 1, с. 298) –

и в этих строках выражено стремление Жуковского к возвышенному *идеалу*, его отказ, отталкивание от неудовлетворяющей плоскости реальности. То, что Жуковский не становится демоничным, воплощением модного уже в то время протестующего байронизма, во имя идеала непостижимого отвергающего постижимый для личности план действительности, – происходит благодаря тому, что отмеченная в приведенном выше пушкинском стихотворении гармония создается в стихотворениях Жуковского перенесением и поэтическим разрешением плана вертикального, вневременного (идеал – действительность) в план горизонтальный, временный: прошлое – настоящее. Поэт Жуковский актом воспоминания, поэ-

тического воспроизведения в плане неудовлетворяющего лирического героя *настоящего* (действительности) плана *прошлого* (идеала, как когда-то существовавшего, но потерянного *счастья*, полного душевной активности) преодолевает пропасть между крайностями и, воссоздавая *прошрое* (идеал) в *настоящем* (действительность) постигает *гармонию*.

Пушкинское постижение гармонии в одно и то же время и отлично, и аналогично с постижением Жуковского. Пушкинское стремление к уравниванию, к гармонии и компромиссу характеризуется тем, что он противопоставленность действительности и идеала, жизни и идеала не считает метафизически экстремным. Лирический герой Пушкина в 1823 году, в самом разгаре его "демонического", байронического романтизма, постигает гармонию не путем отказа от идеала – (это делает ранний Баратынский), и не отвержением во имя идеала плана неудовлетворяющей демоническую личность действительности (Лермонтов), а релятивизацией противопоставления двух плоскостей, т.е. в открытии и признании лирическим героем присутствия определенных, *релятивных* ценностей и в плане "отверженной" по формуле романтического мировосприятия "низкой действительности". Осознание и постижение релятивной ценности плана действительности (жизни) лирическим героем Пушкина и релятивизация тем самым исключительности, противопоставленности двух планов романтического мировосприятия изображается в стихотворении Пушкина 1823 года "Надеждой сладостной младенчески дыша...". В стихотворении романтическое стремление к абсолюту, к идеалу связано с "мечтой", с "младенческой" иррациональной "верой". Ему противопоставляется уравнивающий односторонность, обман романтического стремления фактор: мотив "ума". Так как данное стихотворение Пушкина дает характерный для его поэтики рисунок движения поэтической мысли от *односторонности* какого-нибудь мировосприятия и мысли, (представляющей собой подчеркнутую бесперспективность и гибельность) к "плюрализму" приятия и *сочетания* нескольких, до того согласно метафизическому мышлению романтизма считавшихся несочетаемыми и неприемлемыми мотивов (как "идеал" и "жизнь"), представляющему собой основу пушкинского мировосп-

приятия, основанного на гармонии и уравнивании крайностей мы приводим его целиком:

"Надеждой сладостной младенчески дыша,
 Когда бы верил я, что некогда душа,
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,
 И память, и любовь в пучины бесконечны, —
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
 И улетел в страну свободы, наслаждений,
 В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений.
 Где *мысль* одна плывет в небесной чистоте...

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
 Мой ум упорствует, надежду презирает...
 Ничтожество меня за гробом ожидает.
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
 Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой" (2, т. 2, с. 142).

Приведенное стихотворение, написанное Пушкиным в пору самого расцвета его романтизма, формально принадлежит к типично романтическому жанру элегии, но в сущности представляет собой пушкинское преодоление романтизма и обновление, расширение выразительных возможностей жанра. По мировосприятию, по лежащей в его основе системе ценностей оно тесно сопрягается с основной проблематикой, представленной Пушкиным в его маленькой трагедии "Моцарт и Сальери".

Как уже было сказано выше, при анализа и интерпретации маленькой трагедии мы будем руководствоваться, в первую очередь, рассмотрением природы творчества ее главных героев, а также их мировосприятия, отношения к жизни и к основным принципам бытия, определяющим и изображенные в маленькой трагедии их творческие принципы и методы.

"Маленькие трагедии" Пушкина не случайно называют

иногда "драматическими миниатюрами". Они, так сказать, заострены на "последнем акте", за героями, собственно говоря, их последнее, "завершающее слово". В маленькой трагедии "Моцарт и Сальери" действие разворачивается между двумя упоминаниями о "слезах" Сальери, оно как будто заключено в скобки. На какая разница, мировоззренческая и человеческая, полная безысходного трагизма, между этими слезами! Первое упоминание о "слезах" находится в начале первой сцены маленькой трагедии, в первом монологе Сальери, оно принадлежит детству героя и обозначает любовь к музыке, радостное, спонтанное, невольное расположение личности, открывшейся искусству и миру: "слезы" здесь – знак возможности потрясения едва открывшейся личности, вдохновенности, залога и возможности становления крупного музыканта, гения. Слова "слезы" сочетается со спонтанностью, детскостью, незапрограммированностью и, что самое главное, с любовью:

"Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли" (2, т. 5, с. 306).

Это знак того вдохновенного состояния, о котором Пушкин писал: "Вдохновение есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии..." (2, т. 7, с. 41).

Творческая и человеческая судьба Сальери, история его души, следовательно, не чужда вдохновения и возможности достижения творческих высот. И сопоставление его с гением Моцарта далеко не исчерпывается обыкновенным толкованием исследователей как антитезой таланта и гения, оно мотивируется и регулируется намного более глубокими онтологическими, мировоззренческими соображениями. В конце второй сцены, отравив Моцарта, Сальери слушает Реквием; исполняемый Моцартом, и говорит:

"Эти слезы

Впервые лью; и больно и приятно,
 Как будто тяжкий совершил я долг,
 Как будто нож целебный мне отсек
 Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
 Не замечай их. Продолжай, спеши
 Еще наполнить звуками мне душу..." (2, т. 5, с. 315)

Моцарт в своей предсмертной реплике явно неадекватно понимает истинное значение слов Сальери, комментирующих появление "слез". Моцарт говорит: "Когда бы все так чувствовали силу гармонии!" Моцарт не понимает создавшегося положения, не замечает и изменения, происшедшего в значении тех же "слез" Сальери. Сальери же резко отличает положение, породившее новое психологическое состояние, проявлением которого являются вновь появившиеся "слезы": "Эти слезы впервые лью: и больно и приятно..." Моцарт, не подозревающий о намерении Сальери отравить его, не может не воспринимать эти "слезы" как вдохновенное восприятие своим другом Сальери силы гармонии, ведь только что он признал Сальери гением: "Он же гений, как ты да я", а чуть-чуть позднее пьет

"... За искренний союз,
 Связующий Моцарта и Сальери,
 Двух сыновей гармонии" (2, т. 5, с. 314).

Во всех приведенных репликах Моцарта, обращенных к Сальери, обнаруживается "личностность" обращения к людям и вообще к жизни. Моцарт точно так же, то есть лично, человечески относится и к найденному им в трактире слепому музыканту, которого он потом приводит к Сальери. Такая личностность и открытость характеризует Моцарта вообще, являясь основой его вдохновения и источником его высокого художественного творчества.

Как было сказано выше в первом упоминании "слез" Сальери – эти слезы действительно свидетельствуют о потрясенности, о

вдохновенности ребенка-Сальери, как источника возможного его дальнейшего вдохновенного искусства и творчества. Не случайно Моцарт в своей последней, предсмертной реплике воспринимает его слезы как такое же понимающее любовное вдохновение, полное детскости, незащищенности, радости.

В первом монологе Сальери, сразу же после упоминания о слезах, говорится об истории испытаний и страданий, пережитых им во имя музыки. В описании ученического периода Сальери доминантными являются мотивы, выражающие безрадостность, закрытость, принужденность, мотивы добровольного самоотвержения, отказа от радостей и вообще от всех непосредственных впечатлений жизни. Кажется, Сальери для осуществления своей мечты – стать музыкантом, жить для музыки и в музыке – считал необходимым отказаться от живой, непосредственной жизни, от непосредственного и открытого участия в ней, как будто бы она представляла собой угрозу для осуществления заветного решения: стать музыкантом. Но трагический исход человеческой и творческой судьбы Сальери, героя пушкинской маленькой трагедии, определяется в конечном счете не его первоначальным решением отказаться от многообразия впечатлений жизни в ученический период. Хотя избранные им "учебная стратегия" и основанный на "самоотвержении" образ жизни, поддерживающий эту стратегию, и могут казаться несимпатичными и механистическими, все же нельзя не признать, что они могут привести к многосторонне подготовленному обоснованию, к виртуозности данного таланта. В случае Сальери это случилось так. Несмотря на то, что он сначала "сделался ремесленник", что "звуки умертвив" он музыку "разьял как труп", и что он алгеброй поверил гармонию, он, когда "технически" овладел задачами творчества, дал свободный ход и своему до этого запрещенному себе им самим вдохновению:

"Тогда

Уже дерзнул, в науке искушенный,

Предаться неге творческой мечты.

Я стал творить: но в тишине, но в тайне,

Не смея помышлять еще о славе.

Нередко, просидев в безмолвной келье
 Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
 Вкусив восторг и слезы вдохновенья..." (2, т. 5, с. 306)

В приведенной цитате несколько слов свидетельствуют о чрезмерной боязливости, неуверенности Сальери в начальном этапе творчества. Приведенный отрывок говорит и о том, что он сам притесняет в себе любовное, благоговейно-интимное, личное отношение к музыке, которую он по природе любит и к которой чувствует невольное влечение. "В науке искушенный" он "дерзнул" "предаться неге творческой мечты!" В этом высказывании звучит и любовь, и полная отдача, и радость, как бы милость приобретенного, но незаслуженного счастья, дара небес "неги творческой мечты". В этих словах выражается столь интимное, благоговейно-радостное отношение героя к вдохновенному творчеству, т.е. творчеству в платоническом смысле слова, как воплощению творческой идеи, что среди строк, представляющих собой стыдливо-радостное описание радости постижения высшей гармонии творчества, в ретроспективном монологе мы, едва улавливая скрытую оговорку, подготавливающую, однако, поразительное своей неожиданностью и абсурдной жестокостью решение и действие Сальери: сожжение, уничтожение им собственного творения. Эта строка содержит оговорку: "Не смея помышлять еще о славе". Она, с одной стороны, подчеркивает интимный характер только что позволенного себе творчества, с другой – словом "слава", которая, однако, согласно содержанию приведенной строки в изображенном процессе творчества не имеет значения, указывает на последующее уничтожение сотворенного, и, что самое главное, называет причину сожжения:

"Я жег мой труд и холодно смотрел,
 Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
 Пылая, с легким дымом, исчезали" (2, т. 5, с. 307).

В приведенных из первого монолога Сальери цитатах бросается в глаза то, что, хотя сам Сальери этого до конца трагедии не осознает, он мог бы стать великим композитором,

вроде Моцарта, если бы он сам не отказался от собственного таланта и вдохновения. Он, однако, по собственному решению отказывается от своего вдохновения, от автономного творчества, от всей радости, любви и веры, сопровождающих процесс творчества, постижения гармонии, в интересах достижения (мелькавшей только что среди строк, передающих самозабвенное, радостное состояние творчества) славы. Как показывает приведенная раньше цитата, во время "позволенного" себе "невольного" вдохновения и творческого акта он не думает еще о славе, а полностью поглощен своей творческой работой, позднее он все-таки меняет ее на что-то чуждое, внешнее по отношению к внутреннему творчеству, постижению гармонии – на славу, на высокую степень в искусстве, на величие. Уничтожение плодов своего творчества есть продолжение амбициозным Сальери очереди отказов от радостей восприятия жизни, есть, собственно говоря, самый решительный акт "самоотверженья": отказываясь от своего вдохновения и творчества, он отвергает и собственное "я", и что самое главное, убивает в себе потенциального Моцарта. Иначе говоря, приговаривая к смерти Моцарта в себе, он уже этим актом выносит смертельный приговор и появившемуся позже реальному Моцарту, герою маленькой трагедии, который является воплощением отверженных и потом уничтоженных Сальери методов и возможностей вдохновенного творчества, миропонимания и вытекающего из этого свободного человеческого поведения и отношения к жизни.

Вслед за приведенной выше цитатой, передающей уничтожение Сальери собственного труда, продолжается монолог героя, представляющий его совсем не радостный, но последовательный путь к достижению другого "счастья", высокого места, славы, величия:

"Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался

И встречным послан в сторону иную?
 Усильным, напряженным постоянством
 Я наконец в искусстве безграничном
 Достигнул степени высокой. Слава
 Мне улыбнулась...
 Я счастлив был: я наслаждался мирно
 Своим трудом, успехом, славой..." (2, т. 5, с. 307)

В приведенной цитате, взятой из открывающего маленькую трагедию монолога Сальери, поднимающего бунт против небес за "несправедливость", за то, что залогом "славы" и "величия" "бессмертным гением" награжден не он, Сальери, заслуживший его геройством самоотвержения, а "гуляка праздный" Моцарт. В словах Сальери представлено его мирозерцание, понимание мира, вывернутого наизнанку. Начальные слова приведенного отрывка: "Что говорю?" – следуют непосредственно за описанием одного из самых потрясающих, быть может, отречений, отказов и самоотвержений, приведенных Сальери в качестве заслуги. Слова "Что говорю?", звучащие как восклицание, как междометие, как предупреждение, как "прекрати!" – свидетельствуют о том, что Сальери, сам не подозревая, воспроизведением и глубоким переживанием всех этих радостных (вдохновений) и горестных (уничтожение труда) событий противоречит своей аргументации и чуть ли не признается в сотворенном преступлении против собственного творчества. Этого признания, однако, не происходит, он "берет себя в руки" и продолжает пересказ таких же мучительных операций, насилий против своей самой ценной человеческой способности – дара, вдохновения и творчества. Этими отказами он отвергает, как было сказано выше, платонический принцип творчества, меняя его на аристотелевский принцип подражания. Дело здесь, однако, не в аристотелевском принципе, а в том, что Сальери, следуя за чуждой истинного искусства целью величия, славы, успеха, претерпевает страдания, причиненные отказом от вдохновенного творчества и берется за эпигонство, за подражание какому-нибудь признанному, приобретшему известность и славу, по словоупотреблению Сальери, – достигшему "степени высокой", композитору. В приведенном

выше отрывке он упоминает Глюка, Сальери следил за ним "безропотно", хотя более, чем вероятно, что не отказавшись от себя, от собственного творчества, он мог бы достигнуть степени более высокой, чем его "законодатели". По сравнению с представленным творчеством Глюка методом и направлением свое отрывочное творчество Сальери называет заблуждением. Сальери, который в своем первом монологе смотрит на мир и на собственную судьбу, как на вывернутые наизнанку, не замечает, что не внешний мир опрокинут, а его логику, точку зрения надо было бы поставить с головы на ноги. Сальери, своим врожденным талантом и тщательно разработанным методом алгебраического анализа, даже отказавшись от своих, быть может, намного больших творческих возможностей, мог завоевать авторитетное место среди музыкантов его окружения, и до появления Моцарта мог сохранить свою относительную высоту, никакие вызовы не угрожали его позиции.

Моцарт, герой маленькой трагедии, явление противоположное Сальери. В Моцарте как будто воплотились и продолжали жить те свойства – и человеческие, и творческие, – которые с такой последовательностью были истреблены Сальери в себе. Оставив Моцарта, в своем предпоследнем монологе Сальери говорит о противоположных чувствах: ему "и больно и приятно" –

"Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!" (2, т. 5, с. 315)

Выше, комментируя постоянные "самоотвержения", в том числе и сожжение собственного труда, мы говорили, что Сальери убил в себе Моцарта. Сейчас он убивает самого Моцарта, своим явлением и творчеством каждую минуту показывающего, что он не нуждается ни в каком подражании никому, чтобы быть выше всех, и что и ему нельзя подражать, настоящее, божественное искусство не подлежит подражанию, неповторимо, самостоятельно и независимо. Продолжая эти мысли, несколько спекулятивно можно было бы утверждать, что если Моцарту и нельзя подражать, то его все же можно догнать в благородном соревновании по искусству;

для Сальери единственным шансом для этого может быть подражание своему "Моцарту", так беспощадно уничтоженному в себе им самим.

Вслед за первым монологом Сальери появляется на сцене Моцарт и приводит к Сальери слепого музыканта. В этом и в последующем за ним явлении, обнаруживается очень многое: детскость Моцарта, его простота и непосредственность, открытость к жизни, его восприимчивость. В этой сцене три раза упоминается музыка Моцарта: в трактире слепой музыкант играл арию Керубино из оперы "Женитьба Фигаро" – об этом со смехом сообщает Моцарт, потом тот же старик играет арию из Дон Жуана, и наконец, Моцарт исполняет на рояле созданное ночью новое произведение. Все это только подтверждает убежденность Сальери в своей правоте и в несправедливости мироздания. Моцарт, заходящий в трактир, развлекающийся игрой слепого старика – "безумец", "гуляка праздный", чью голову озаряет "священный дар", "бессмертный гений". Отношения главных героев к слепому скрипачу обнаруживают детали их человеческого характера. Сама ситуация очень напряженная, но Моцарт, по своей беззаботной детскости, ничего не замечает. Моцарт приводит слепого, игравшего в трактире музыку Моцарта: это для Сальери не только неприемлемо, но для него это провокация, вызов. На сцене (в комнате) три музыканта. Обращение Моцарта к старику и к Сальери простое, человечески непосредственное, условно говоря, *горизонтальное*. Сальери к старику, как к явлению презренной, низкой жизни, относится презрительно, безлично, и к Моцарту, которого после прослушивания его новой музыки он называет богом, "недостойным самого себя", – он тоже относится безлично. Такие отношения к Моцарту со стороны Сальери соответствует его индивидуалистическому и иерархическому мышлению и, как это подтверждается в дальнейшем, равнозначно смертному приговору.

Моцарт и не подозревает, как "непростительно" он обращался с Сальери в явлении со слепым музыкантом. Приведя старика, Моцарт подводит к Сальери кусочек ненавистой жизни, где другие простые, низкие существа весело развлекаются в трактире, даже употребляя для этого "райские" песни, музыку Моцарта!

Сальери ради "высоты" отверг простую, "низкую жизнь", а сейчас выясняется, что для непостижимо, невысказано высокого Моцарта, для бога-Моцарта жизнь – не преграда; его музыка заполняет жизнь и, претерпевая кое-какие изменения, становится источником радости для людей: все это свидетельствует о безмерной славе Моцарта, похищенной, по представлению Сальери, у него из-за несправедливости всего мироустройства.

Говоря о своем новом произведении, Моцарт упоминает о своей бессоннице, как его источнике. Как известно, у Пушкина "бессонница" равнозначна вдохновенному расположению поэта, художника к восприятию впечатлений. Перед исполнением своего нового произведения Моцарт коротко пояснил его:

"Моцарт

(За фортепиано)

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня – немного помоложе:

Влюбленного – не слишком, а слегка –

С красоткой или с другом – хоть с тобой,

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,

Внезепный мрак иль что-нибудь такое...

Ну, слушай же" (2, т. 5, с. 309).

Прослушав музыку, Сальери, полный искреннего удивления, говорит:

"Ты с этим шел ко мне

И мог остановиться у трактира

И слушать скрипача слепого! – Боже!

Ты Моцарт недостоин сам себя" (2, т. 5, с. 309).

Слова Сальери наряду с восхищением содержат, однако, не в меньшей степени укоры. Он с негодованием укоряет Моцарта за то, что он ведет себя по-моцартовски, т.е. открыто, что он готов к живым восприятиям. Слова "недостоин самого себя" для Моцарта не могут иметь никакого значения; его новое, столь восхи-

щающее произведение скоро покинет "возвышенный" салон Сальери и будет весело жить в трактире.

Двусмысленна и следующая за первой оценка Сальери:

"Сальери

Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;

Я знаю, я" (2, т. 5, с. 310).

Двусмысленность похвалы Сальери, скрытая угроза Моцарту, недовольство Моцартом, растущее вместе с восхищением музыкой Моцарта, объясняется постепенным углублением исходной двойственности Сальери, его внутренней противоречивости: с одной стороны, он любящий, понимающий глубоко музыку художник, с другой – он индивидуалист, готовый жертвовать искусством и музыкой, подчиняющий музыку чуждой для нее цели, использующей ее только в качестве *средства* для достижения этой цели: собственного индивидуалистического возвеличения.

Приведенное второе суждение Сальери о новом произведении Моцарта, таким образом, является, с одной стороны, искренним признанием, даже восхищением, а с другой – оно содержит скрытую угрозу.

До рассмотрения второго монолога Сальери мы должны коротко остановиться на приведенных выше словах Моцарта, перед исполнением своей новой композиции. Конечно, такой проникновенный музыкант, как Сальери, для понимания музыки не нуждается в пояснениях, но для читателя пушкинской маленькой трагедии, произведения словесного искусства, они необходимы. Читатель музыки не слышит, но эти пояснения проливают свет на важнейшие факторы драматического развития, на личность и творческую природу Моцарта и – в связи с ним или в противопоставление – им на полное отрицание представленным мировоззрением и творческим методом вообще всего "сальеризма".

Рассмотрением этих моцартовских пояснений (комментариев) как регистрации творческого принципа и метода Моцарта мы

займемся немного ниже. Сейчас отметим только, что исполненное Моцартом новое произведение представляет собой сотворение *гармонии*, созвучия, согласованности из перечисленных в пояснительных комментариях элементов, ценностей жизни: молодости, влюбленности, красоты, дружбы, жизнерадостности, веселости и противопоставленных этим положительным ценностям, отрицающих их ценностей уничтожения и смерти. Созданная и признанная Сальери с восхищением гармония ("Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!") является творческим осознанием и приятием неожиданно возникшей "новой" темы: идеи смерти.

Следующий за этим, завершающий вторую сцену большой монолог Сальери тоже органически связан со всем произведением. Началом монолога является отрицание содержания предсмертной реплики Моцарта, где основные темы аргументации Сальери опровергаются, даны в противоположном освещении:

Моцарт

"... Никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов..." (2, т. 5, с. 315)

Понятие "низкой жизни", "избранничества" и "искусства", тема "пользы", слово "жрец" – все есть в начале второго монолога Сальери, но с противоположным значением, не говоря уже о сквозной теме Сальери "гуляки праздного"; что у Моцарта сочетается с темой "вольного искусства" и гармонии. Столкновение двух противоположных мировоззрений созревает во внутреннем конфликте Сальери, в его внутренней раздвоенности. Раньше уже говорилось о разных проявлениях внутренней противоречивости Сальери: музыкант, художник – человек, достигший высокой степени мастерства, приобретший славу. Говорилось и о том, что такое противоречие предполагает противопоставленность двух разных миропониманий и отношений к жизни: горизонтального (человеческого, мо-

цартовского) и вертикального (индивидуалистического, демонического).

Слова Сальери в начале его второго монолога:

"... Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран чтоб, его
Остановить – не то мы все погибли,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет..." (2, т. 5, с. 310)

Для Моцарта "избранник" является "счастливецem праздным", "пренебрегающим презренной пользой", не заботящийся о нуждах "низкой жизни". Сальери, однако, хотя он, как видели, относится к простой жизни не просто человечески, как Моцарт, а свысока, об искусстве, о судьбах искусства и жрецах, "служителях музыки" заботится именно с позиции именно "низкой жизни". Ведь размышлять о том, полезно ли для искусства, если Моцарт будет жив, это и значит заниматься "нуждами низкой жизни" и принадлежащей к ее уровню "презренной пользой".

У Моцарта мир гармонии, вольного искусства, прекрасного противопоставлен нуждам "низкой жизни" с главной ее "ценностью" – презренной пользой. Моцарт, однако, будучи "жрецом единого прекрасного", горизонтально относится к "низкой жизни", открыт для "всех впечатлений бытия", для живого восприятия всех человеческих ценностей, представленных жизнью, для всех радостей и горестей бытия. Как это явно обнаруживается и по поводу выше уже упомянутого пояснительного комментария Моцарта к своей музыке, разные, часто противоположные впечатления жизни, дисгармонию, хаотичность "низкой жизни" Моцарт как будто "облагораживает" в своем искусстве, разрешая их в своем "осмыслении", понимании, гармонии. Значит, Моцарт творчески воспринимает "нужды", т.е. противоречивость жизни, но при их разрешении он не руководствуется аргументами того же уровня – "пользой", и на том же уровне "низкой жизни" не готов, не способен,

не может ничего предпринимать для "разрешения" этих, т.е. любых превратностей. Он живо, открыто, восприимчиво и понимающе участвует в жизни и импульсы, побуждения к "действию" получает не извне и даже не собственно волевые – интенциональные, но как и в жизни, он открыт для восприятия внутреннего побуждения вольного вдохновения, которому никогда не сопротивляется, а вольно и полностью отдается ему. Нечто похожее мы можем наблюдать во многих пушкинских произведениях, в том числе в стихотворениях "Поэт", "Пророк", "Воспоминание", "Стихи, сочиненные ночью" и т.д.

С этой точки зрения начало второго монолога Сальери, полно глубокого смысла. Сальери говорит о том, что он не может далее противиться своей судьбе, видит свое избранничество в убиении Моцарта. Слова Сальери опять говорят об опрокинутом его мире, о превратном понимании им основных ценностей. Имея в виду сказанное нами выше, это значит, что Сальери свое "избранничество" хочет применить именно в плоскости "низкой жизни", вмешиваясь в нее, отклоняя грозящую опасность гибели "всех жрецов". Важно здесь логически аргументированное принятие такого решения Сальери, сам факт его намерения предпринять шаги для устранения конфликта, опасности на уровне "низкой жизни". Однако Сальери соединяет несоединимое. Он опрокидывает, смешивает планы; свое утилитарно-практическое вмешательство, он переживает как акт *поэтического вдохновения*, вроде моцартовского вольного послушания вдохновению. И принятое им решение выглядит не как суждение, не как логический выход, а как послушное восприятие вдохновения, "глагола свыше", звучащего давно внутри, в душе героя, которому, однако, он долгое время сопротивлялся. Это, как мы помним, не первое "сопротивление" или запрет Сальери своему вдохновению, не вольное восприятие радостного, внутреннего, творческого голоса, и порождает оно не прежние слезы, а совсем другие.

Второй монолог Сальери является как бы музыкально развивающимся ответом на слова Моцарта перед игрой. Тема жизнерадостности, любви, дружбы и веселого счастья, а также моцартовского "видения гробового", внезапно возникшей темы смерти, по-

лучает в этом монологе как бы *контрапунктное* значение. Отмеченной Моцартом *влюбленности* вторит мотив горечи, несчастья, неразделенной любви; от покинувшей Сальери Изоры он получает не счастье, не любовь, а *смерть* (яд).

В словах Моцарта доминируют яркие мотивы жизни – радости, веселости. Сальери же, со времени получения яда, "последнего дара Изоры" (тому уже восемнадцать лет) "часто жизнь казалась несносной раной". А несколько далее он признается: "мало жизнь люблю". На тему "*дружества*" у Моцарта в монологе Сальери отвечают мотивы, превращающие этот интимный человеческий контакт в свою противоположность: во вражду, обиду, ненависть; – и все это под личиной дружбы: "сидел я часто с *врагом* беспечным за одной трапезой (курсив наш – Т.Б.), или "как пировал я с гостем ненавистным". Хаотичность, внутренняя противоречивость, опрокинутый мир Сальери обнаруживается и в отличном от Моцарта переживании и осмыслении им смерти. Смерть у Моцарта, в его монологе и музыке является новым открытием, что подчеркивается словами: "*вдруг* виденье гробовое" и "*внезапный* мрак" (курсив наш – Т.Б.). Такое новое открытие, однако, становится источником творчества для него: он, как бы "имитируя" сотворение мира, в полном согласии с сотворенным миром, чувствуя таким образом онтологическую обеспеченность бытия, в своем творчестве как бы продолжает, пополняет начатое Богом творчество, отмеченный, открытый им мотив он вводит в свой мир, понимая его, пополняя этим горизонты осмысленного бытия. К дальнейшему рассмотрению переживания смерти Моцартом и функции такого переживания в его творчестве мы еще вернемся при рассмотрении сцены с Реквиемом. Сейчас необходимо указать лишь на отличие восприятия смерти Моцартом и Сальери. Они противоположны и в этом. Моцарт любит жизнь, боится смерти, но переживание смерти тоже становится для него источником творчества.

Сальери, как мы видели, не любит жизни, он страдает от нее, он несчастлив, одинок. Для него смерть не внезапное открытие, даже не угроза, он с момента получения от оставившей его Изоры яда лелеял идею смерти. Но даже в переживании смерти у Сальери обнаруживается двойственность, противоречивость: с

одной стороны, идею смерти (и полученный от Изоры яд) он обращает против себя, взвешивая идею самоубийства, ("Как жажда смерти мучила меня,"), с другой – вооружась полученным ядом, он становится сходен с "деревом яда", угрожающим своему окружению ("...сидел я часто с врагом беспечным за одной трапезой" и т.д.). В отличие от пушкинского "Анчара", однако, Сальери действует не автоматически, а согласно своему иерархически-вертикальному мировоззрению.

В начале второго монолога мы отметили, как вместо настоящего, моцартовского типа вдохновения и творчества Сальери "принимает" "вдохновенье" другого типа: окончательный толчок к убийству Моцарта. После этого не удивительно, что, доказывая "бесполезность" Моцарта, он говорит о бесполезности вдохновенья свыше:

"Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же!" (2, т. 5, с. 310–311)

Сальери называет здесь "херувимом" того Моцарта, которого только что назвал богом. И то, и другое: *высоко*, в другом мире оба ненужны.

Может показаться странным, но непосредственно перед вынесением им смертного приговора в монологе Сальери опять мелькают мотивы творчества и вдохновения, а также вдохновенного наслаждения музыкой. Это, на фоне отказа Сальери от своего творчества, от своей собственной личности выглядит как музыкальный повтор с вариацией: в первом монологе, отвергая, убивая в себе творческие способности, он убивает Моцарта в себе, а сейчас, в конце второго монолога, когда иерархическая структура индивидуалистического мировосприятия Сальери подчеркивает неожиданно возникшие мечтания о творчестве, о радости, о наслаждении музыкой, – из этого уже вытекает вариация: убийство Моцарта реально.

В своем монологе Сальери говорит о своей "избранности", о своем чувстве "подверженности наитию", – т.е. "вдохновения" в связи с переживанием угрозы смерти: "...не то мы все погибли, мы все, жрецы, служители музыки..." (2, т. 5, с. 310). Такое "вдохновение", однако, далеко от "подверженности наитию", упомянутому Цветаевой, а скорее похоже на силлогистическое рассуждение: "Что пользы?", "Что пользы в нем?", "Подымет ли он тем искусство?" – и результатом такого рода "вдохновения", естественно, будет не сотворение "песен райских", как у Моцарта, а волевое намерение предпринять меры для устранения источника угрозы на уровне самой "низкой жизни". У Моцарта, как увидим дальше, смутное предчувствие смерти становится источником вдохновения, творчества: он становится "херувимом", свое человеческое, открытое ко "всем впечатлениям бытия", отношение к "низкой", повседневной жизни он меняет на "открытость" "вертикального плана", становится способным и готовым для восприятия вдохновения "свыше". Вдохновенный Моцарт ничего не предпринимает для отстранения "нужд низкой жизни", а аналогично с лирическими героями пушкинских стихотворений "Пророк" и "Поэт", потрясенный, перерожденный как художник становится способным для вдохновения и творчества:

"Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнишь волею моей..." (2, т. 2, с. 304)

и

"Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепетется,
Как пробудившийся орел..." (2, т. 3, с. 23)

"Вертикальный план" Моцарта, таким образом, является формой его вдохновения, его открытости "божественному глаголу". И по нашему мнению, такая открытость Моцарта к вдохновению является следствием его открытости явлениям "Низкой жизни".

ни". Это тоже аналогично образу поэта из стихотворения "Поэт":

"Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он-малодушно погружен..." (2, т. 3, с. 23)

Для Сальери, как выше было показано, нет личностных отношений на уровне "низкой жизни" – он *закрыт* для впечатлений бытия, отверг все и отрекся от всего кроме музыки, где получил сравнительно высокое место. Поэтому неприемлем для него Моцарт-бог, Моцарт-херувим, который несравненно выше по единственно признанной им и существующей для него "шкале-вертикали". С этой точки зрения упомянутая выше сцена со слепым музыкантом очень показательна. Для Моцарта он явление повседневной жизни (отвергнутой Сальери), и для Моцарта-человека она является источником и радости, и горечи – он привязан к ней. Мы считаем не случайным, а полным глубокого поэтического смысла фактом то обстоятельство, что Моцарт, а вслед за ним, благодаря его "сюрпризу", и Сальери сталкиваются не с человеком, принадлежащим полностью к уровню "низкой жизни" вообще, а именно с *музыкантом*. Такое обстоятельство наводит на мысль, что помимо того, что мы уже доказали, т.е. что в маленькой трагедии есть два проявления единого образа Моцарта (простой человек – вдохновенный гений и они вместе взаимно предполагают друг друга, один аспект невозможен без другого), быть может, для подтверждения того, что Моцарт и настоящий музыкант, воплощение как бы "духа музыки" – эти отмеченные нами два аспекта, как два голоса единого музыкального образа, получают выражение в маленькой трагедии Пушкина и в *музыкальной форме*. Мы имеем в виду, что двум проявлениям образа Моцарта, героя маленькой трагедии, отвечают два разных проявления, исполнения его музыки: слепой музыкант два раза исполняет его произведения в течение пьесы: сначала в трактире арию Керубино, а потом у Сальери арию из Дон-Жуана. Моцарту это нравится, ему весело, смешно – Моцарт открыт для этой "музыки", как и для других явлений повседневной

жизни. Но это тоже жизнь, а музыка – тоже моцартовская, Есть, однако, и другой Моцарт, возвышенный, божественный, вдохновенный, когда он творит или исполняет свою музыку: два его исполнения тоже отвечают двум "трактирным". Значит, два аспекта единого образа подтверждены и музыкой. В гениальном творении Пушкина нет такого аспекта жизни, который не был бы подвластен искусству. И если речь идет о музыкальном искусстве, то герой пушкинского произведения Моцарт в своем искусстве не только "отражает" жизнь, но и "отражается" в ней: сам художник, как "чудное стекло" находится в центре, в фокусе отражений.

Сальери не может ни отражать, ни отражаться в жизни – он ее просто отверг: ему нечего отражать, и так как он создал вокруг себя удушающий вакуум, не в чем отражаться. Он не смеется игре слепого скрипача, и его самого и его игру он сердито "отвергает", как два проявления давно отверженной им гнусной жизни. Сальери не может, не хочет принять "низкую жизнь" даже в форме музыки, даже когда в ней, в данной "форме", т.е. в исполнении слепого скрипача, звучит Моцарт. Но так, как он отвергает "приземленного" Моцарта "трактирной" музыки, он, как мы видели, в своем втором монологе после игры Моцарта, отвергает и принимает Моцарта бога.

Окончательное решение он делает в конце второго своего монолога, где основные два мотива, две нити, составляющие его внутренне противоречивый образ, сходятся, положив конец до этого еще незавершенной, обеспечивающей образу Сальери относительную открытость и способность к изменению, двойственности.

В самом конце второго монолога Сальери, вслед за словами, передающими его желание смерти, взвешивание им возможности самоубийства, как бы неожиданно, собственно на фоне противоположных по смыслу рассуждений, возникают размышления, в которых мелькают мотивы жизнеутверждающей альтернативы:

"Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? Я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет внезапные дары;
Быть может, посетит меня восторг

И творческая ночь и вдохновенье;
 Быть может, новый Гайден сотворит
 Великое – и наслажуся им..." (2, т. 5, с. 311)

Данная цитата в некотором отношении напоминает вторую часть, представляющую собой жизнеутверждающий поворот стихотворения 1823 года "Надеждой сладостной...", приведенного нами выше. Основной ход мысли похож и на поворотное движение мысли во второй части пушкинской "Элегии" 1830 года. Эта часть монолога Сальери напоминает указанные два стихотворения общим ходом мысли от бессмысленности жизни и идей смерти к приятию жизни и ее осмысленности. Мотив осмысленности жизни в указанных местах звучит с разной силой. То, что аналогично, что присутствует во всех произведениях (вернее, в их указанных нами частях), это мотив относительного, едва заметного возрождения и связанный с ним мотив воскрешения, *вдохновения и творчества*. В стихотворении 1823 года это обозначается всего лишь словом "мысль" – в сочетании с "первой любовью", а в "Элегии" 1830 года, года создания "Маленьких трагедий", уже занимает две строки:

"Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь..." (2, т. 3, с. 169)

И в данном стихотворении вместе с завершающим стихотворение мотивом "любви" ("Блеснет любовь улыбкою прощальной") вытекает из слова "жить":

"Но не хочу я, други, умирать;
 Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать..."
 (2, т. 3, с. 169)

Не вдаваясь в подробное рассмотрение вопроса, мы хотели бы здесь только отметить, что в указанных выше двух стихотворениях в микроскопическом виде запрограммирована основная проблематика "Моцарта и Сальери". Что касается приведенных выше четырех строк из второй части "Элегии", то здесь элегические

мотивы бессмысленности жизни, безысходности смерти сменяются приятием жизни со всеми испытаниями. Свободное, открытое восприятие жизни: страданий, забот и радостей, их переживание и осмысление может стать источником творчества, и параллельно с ним, как высшего довода оправдания и источника жизни в пользу жизни: *любви*.

В приведенном из второго монолога Сальери отрывке, однако, в отличие от указанных сходных стихотворений, именно этого *вершинного* момента нет. Нет, и не может быть, потому что в этом монологе Сальери до приведенного отрывка господствует холодная, безжизненная рационалистичность в аргументации, положительные ценности обращаются в свою противоположность: любовь в ненависть, дружба во вражду, жизнь в смерть. В приведенном отрывке из монолога Сальери единственную надежду он возлагает не на свои *человеческие*, а на *профессиональные* возможности: смысл жизни он предполагает найти либо снова во вдохновении и творчестве, либо в наслаждении музыкой внезапно появившегося "нового Гайдна".

По этому поводу отметим только, не вдаваясь в подробный анализ проблемы, что ожидание Сальери "творческой ночи" и "вдохновенья", а также наслаждение музыкой "нового Гайдна", сочетаемые в четырех строках двумя анафористическими "быть может", для Сальери представляют одно *органическое целое*. Ведь Сальери не от *жизни*, не от свободного, открытого восприятия жизни ждет вдохновения и творческой способности: он открыва~~ется~~ *не в сторону жизни* (как мы видели в случае выше рассмотренных лирических героев пушкинских стихотворений) – а от "нового Гайдна", которому, как и до этого каждому из своих современников и предшественников, он будет способен *подражать*. Никто не угрожает Сальери, никто не претендует на его с трудом достигнутое место и "статус-кво" в иерархии высоты: В первом монологе он говорит:

"Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась...

Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей..." (2, т. 5, с. 307)

На фоне сказанного выше не удивительно, что отмеченная во втором монологе вспышка мотива вдохновения и наслаждения музыкой не развивается до окончательного возрождения человека и музыканта Сальери. Указанный отрывок, однако, в целостной структуре монолога как бы заключен в скобки, отодвинут в прошлое, можно было бы сказать: *отвергнут*. Здесь, однако, Сальери, оставаясь последовательно самим собой, все-таки идет дальше: он перешагнул свой уже казавшийся ему надежным и действенным принцип. Он в конце второго монолога отвергает принцип творчества как подражания: это значит, что принцип "степени высокой" "в искусстве безграничном" подчинил себе принцип "наслаждения музыкой". Это происходит потому, что "новый Гайдн" оказался неподражаемым, абсолютно высоким, музыкой которого *можно* только *наслаждаться*, а *подражать нельзя* и на фоне "высоты", "успеха и славы" Моцарта Сальери больше не может "наслаждаться *мирно* своим трудом, успехом, славой" (курсив наш – Т.Б.). С момента появления Моцарта пошатнулось хрупкое равновесие Сальери, достигнутое "усильным, напряженным постоянством", и принципы "наслаждения" и "непримиримой вражды" – сталкиваясь, сливаются для него в образ Моцарта.

Это происходит потому, что мотивы "вдохновенья", а также "наслаждения" творчеством "нового Гайдна" возникают на фоне опустошающей враждебности ко всему и ко всем, даже к себе в состоянии непрекращающейся перманентной безрадостности и одинокого страдания. Вытекающую из такой безрадостности враждебность к *жизни* он готов в любой момент обратить *против* жизни: все равно, чужой или собственной. Тот факт, что он восемнадцать лет откладывает акт убийства, в конечном счете объясняется его *вертикальной* парадигмой мышления и мировоззрения. Второй монолог Сальери завершается следующими строками:

"Как пировал я с гостем ненавистным,

Быть может, мнил я; злейшего врага
 Найду; быть может, злейшая обида
 В меня с надменной грянет высоты –
 Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
 И я был прав! и наконец нашел
 Я моего врага, и новый Гайден.
 Меня восторгом дивно упоил!
 Теперь – пора! заветный дар любви
 Переходи сегодня в чашу дружбы" (2, т. 5, с. 311).

По первой строке приведенной цитаты видно, что мир Сальери хаотичный, абсурдный, он насилу соединяет несоединимое ("пирует" с "гостем ненавистным"). Это не настоящая радость, не настоящий праздник веселья и дружбы. Анафорическое начало следующей строки – "быть может" – с одной стороны, соединяет рассматриваемые строки с рассмотренными выше, в которых мелькнуло желание и возможность вдохновения и радости. С другой стороны, как об этом свидетельствует явно выраженная внутренняя противоречивость первой строки, здесь не развиваются мотивы гармонии и дружбы; формально придерживаясь предписаний приличия, Сальери с "гостем", с предполагаемым "другом" не ищет сближения и контактов на "горизонтальном" уровне, не протягивает ему руку, его отношение к "гостю" – прощупывание его по "вертикальной" оси, по парадигме "подчинения".

Отсюда частое использование им *превосходной* степени прилагательного при проверке им "друга" или "гостя": он ищет в нем "*злейшего* врага", ожидает с его стороны "*злейшую* обиду" (курсив наш – Т.Б.), но ожидает их не "по горизонтали", не "со стороны", – "злейшая обида" для Сальери "с надменной грянет *высоты*" (курсив наш – Т.Б.). В словах:

"... И наконец нашел
 Я моего врага, и новый Гайден
 Меня восторгом дивно упоил!" (2, т. 5, с. 311) –

в выделенной курсивом строке названные выше два мотива сли-

ваются, активизируя осознавшего под чувством странного "вдохновения" свое "избранничество" Сальери. В этом монологе традиционные положительные ценности превращаются в свою противоположность, и своим намерением "вдохновенного" поступка *хаотичность* своего мира, где основные традиционные ценности "любви" и "дружбы" вывернуты наизнанку, решением убийства Моцарта, жильца двух миров, Сальери распространяет и на искусство, на сферу "того" мира, т.е. сальеровский хаос собирается поглотить все мироздание.

Свершение вынесенного им приговора Сальери намеревается осуществить в плане "горизонтального" быта, "низкой жизни":

"Теперь – пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы" (2, т. 5, с. 311).

Но такое решение и предназначенный поступок кроме двойственности указанных двух планов романтического миропонимания имеют и метафизический оттенок значения. Мы имеем в виду негодование Сальери в начале трагедии на несправедливость как в земном, так и в небесном плане:

"...нет правды на земле.
Но правды нет и выше" (2, т. 5, с. 306),

а также слова Сальери в конце первого монолога, обращение к небу:

"...О небо!
Где ж правота..." и т.д. (2, т. 5, с. 307)

Этот метафизический оттенок значения не исчезает и дальше, и кажется уместным подчеркнуть его, когда Сальери, называя Моцарта "богом" – "недостойным" себя самого (тот же мотив ошибки, несправедливости), готовится к убийству. В таком плане поступок Сальери можно воспринимать не только как акт "поправки несправедливости", с его точки зрения "неустроенности" мира, или как

акт мести за вынесенную несправедливость, обращенные к небу, но убийство *Моцарта-бога* приобретает значение и убийства Бога, Творца, воплотившегося в Моцарте.

Моцарт, однако, после игры на "фортепиано" шуточным каламбуром отклоняет возвеличение его в бога:

Сальери

"...Ты, Моцарт, бог..." (2, т. 5, с. 310)

Моцарт

"Ба! право? может быть..."

Но божество мое проголодалось" (2, т. 5, с. 310).

В приведенных здесь репликах, как в капле воды отражается глубина и сложность драматического конфликта, пронизывающего все произведение. Возвеличение Моцарта в бога – это на фоне конфликта не просто признание им гения, еще менее восторженное удивление ему: по природе распространяющегося хаоса оно не в меньшей степени и угроза, смертельный приговор. Моцарт, удивляясь словам Сальери, не совсем отвергает идею своей "*божественности*", но противопоставляет ей, точнее, связывает ее со своей *человечностью*. И как ни странно, это не успокаивает Сальери: быть может, именно *сочетание* этих двух категорий, осуществленное Моцартам, и взбесило его, побудив к окончательному решению. Сочетание, не осуществленное, а отверженное Сальери, питающееся свободным восприятием многосторонних впечатлений *жизни* (человечность) и свободной отдачи человека *вдохновенью* (божественность). Как мы видели, Сальери убил в себе и то, и другое: "отверг...рано праздные забавы..." (жизнь) и "я жег мой труд, и холодно смотрел" (вдохновение). "Новый Гайдн" является воплощением и источником нового *вдохновения*, теоретически, в потенции могущего стать началом "очеловеченья" Сальери. Но как мы видели, индивидуалистические рецепты Сальери способны принимать только импульсы вертикального, подчинительного характера – в каком направлении он и ведет исследования. Не случайно,

что в своем "друге" Моцарте, в "новом Гайдне" и находит он своего "злейшего врага" и "злейшую обиду" и "надменную высоту". Падает маска, хаотичность, внутренняя противоречивость мира Сальери этим разоблачением: мотив *любви – ненависти* (вражды) распространяется и на *дружбу – вражду*.

Во второй сцене перед исполнением своего Реквиема Моцарт рассказывает Сальери об обстоятельствах его создания. Эта сцена происходит в трактире, в особой комнате. Кроме действующих лиц – Моцарта и Сальери – в короткой ремарке Пушкин называет лишь два предмета: *фортелиано* и *стол*, за которым сидят действующие лица. Все это: трактир, дружеский разговор за столом и, конечно, фортепиано создают не только моцартовскую, такую далекую от Сальери обстановку в качестве аллегорий "жизни" и "музыки", но могут создать и иллюзию приближения Сальери к Моцарту, к моцартовскому миру, к жизни и к искусству. Можно думать: еще минута, и вот-вот войдет слепой музыкант, и начнется настоящий пир друзей, "избранных", "счастливых праздных":

"Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов" (2, т. 5, с. 315).

С другой стороны, все это, однако, является и дальнейшим развитием отмеченной в окончательной части монолога Сальери развязки. Часть эта начинается словами, указывающими, что Сальери уже "пировал" и раньше: "...Как пировал я с гостем ненавистным..." И сейчас, когда он сводит воедино образ "злейшего врага" и "нового Гайдна", – он опять готовится к пиру. Не случайно, что аналогично с выше отмеченными изменениями значения благодаря хаотичности мира Сальери и "*пир*" приобретает довольно далекое от привычного значение пира "*смерти*".

Во второй сцене, и может быть, во всей маленькой трагедии центральное значение имеет "Реквием", сначала комментируемый, а потом исполняемый Моцартом. "Пасмурность", "расстройство" Моцарта, отмеченные Сальери, Моцарт объясняет своей странной тревогой, своим Реквиемом. Понимание этой тревоги, связанное с Реквиемом и историей его создания проливает свет на природу

явления моцартианства и на лежащую в основе маленькой трагедии пушкинскую идею.

Выше уже было сказано, что Сальери чувствует смертельную опасность, грозящую ему и другим "жрецам, служителям музыки" со стороны Моцарта, что Сальери "вдохновенный" осознает свое "избранничество" и в том, чтобы "его остановить". История создания Моцартом своего "Реквиема" представляет собой коренным образом отличающийся от Сальери способ мышления, действия и творчества. Исходное положение у обоих композиторов общее: переживание смерти, гибели. Сальери, видящий свое ревниво переживаемое и сохраняемое "величие", "высоту", под угрозой, в целях устранения угрозы за средствами обращается к презренной им "низкой жизни", ассимилируясь, нивилируясь в ней. Моцарт, некоторое время смутно чувствующий и переживающий угрозу смерти, ничего не подозревая о намерениях Сальери, из этого переживания создает музыку.

Словоупотребление Моцарта относительно Реквиема двойственное. Это обнаруживается уже в первой его реплике: "Мой Requiem меня тревожит". Тревогу Моцарта здесь, и особенно далее, можно понять, с одной стороны, как тревогу, связанную с произведением, со своим созданием, с другой – образно, метафизически, как "тревогу смерти", боязнь собственной кончины. Эта двойственность далее усиливается в монологе Моцарта, повествующем об условиях создания Реквиема. Реквием был заказан неизвестным человеком, "одетым в черное". Обстоятельства заказа – таинственная неизвестность заказчика, троичность его появления и необъяснимость его неторопливости получить готовое произведение, а также словоупотребление, связанное с Реквиемом – подчеркивают упомянутую двойственность значения для Моцарта своего произведения. Мы имеем в виду следующее, первое упоминание прихода неизвестного заказчика: "...заходит за мною кто-то" вместо ожидаемого: приходил ко мне... Когда неопределенное местоимение заменяется заказчиком, "одетым в черное", он уже "становится" "моим черным человеком" – а это метафорическое, символическое значение смерти. Превращение неопределенного, но конкретного заказчика, "одетого в черное", в метафорического "черного человека", симво-

лизирующего смерть, не только сопровождается, но и подготавливается уже с самого начала метафорически-символическим употреблением личного местоимения в косвенном падеже с предложением: "за мной", "мне", "за мною", а также "мой черный человек".

Если Сальери в "новом Гайдне" нашел "злейшего врага", т.е. с Моцартом он отождествил "злейшую обиду", Моцарт, со своей стороны, смутно чувствующий приближающуюся угрозу, чуть не догадывается отождествить Сальери со своим "черным человеком":

"Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек...
...Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит" (2, т. 5, с. 313).

Характерно для Моцарта, что во время третьего прихода к нему таинственного заказчика он "по-моцартовски" играет со своим мальчишкой на полу. Приняв заказ, он сразу взялся за работу: "...Сел я тотчас и стал писать..." Момент начала работы над "Реквиемом" указан чрезвычайно точно. Начало вдохновенной работы противопоставлено его занятию, непосредственно предшествующему творчеству, словно отталкивается, круто отмежевывается от него: беззаботная игра на полу с ребенком – вдохновенное переживание им, одухотворенное преображение смерти. Доказательством того, что заказ "Реквиема" неизвестным заказчиком был только последним, непосредственным толчком к написанию уже раньше мучавшего композитора смутно-угрожающего переживания, может служить как неожиданность поворота в момент заказа, так и выше представленное нами двойственное словоупотребление, подготавливающее отождествление "черного человека" со смертью. Об этом свидетельствует и тот факт, что после создания произведения, т.е. создания гармонии на основе своего мучительного чувства, он не смог освободиться от этого чувства.

Другим подтверждением, что вдохновение и творчество Моцарта исходят из переживания жизни (будь это даже переживание смерти) выше уже рассмотренное нами явление с исполнением Мо-

цартом своего нового произведения в конце первой сцены. Создание произведения, сыгранного Моцартом раньше, во временной структуре маленькой трагедии следует за созданием *Реквиема*, и родилось оно из генетически одинакового переживания смерти.

Моцарт в своем смутном вдохновенном предчувствии, почти отождествляет своего "черного человека" с Сальери, догадывается, о том, как он умрет, об отравлении. В разговоре с Сальери Моцарт спрашивает своего собеседника насчет ходячей в то время сплетни о том, что Бомарше отравил кого-то. Потом сам Моцарт отвергает сплетни, принадлежащие "тупой, бессмысленной толпе", проведя решительно разделительную черту между "гением" и человеком толпы. Он говорит:

"Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство –
Две вещи несовместные" (2, т. 5, с. 314).

Это высказывание Моцарта и является последним толчком, побуждающим Сальери к убийству. Моцарт, не разобравшись в создавшейся ситуации, по-моцартовски открыто относится к своему "другу", искренне предполагая в нем своего брата, друга, "сына гармонии". Моцарт предлагает пить за их "искренний союз":

"...за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии" (2, т. 5, с. 314).

Но разделительная черта между гением и человеком толпы исключает Сальери из категории "сыновей гармонии". Точнее говоря, на фоне данного условия сам Сальери исключает себя окончательно из желанного им круга "избранных". Приведенное выше простое, афористическое условие, высказанное Моцартом, и подтвержденное им в своем последнем и предсмертном монологе, тоже говорит о возможностях и пределах художественного отношения к жизни, исключающих бесчеловечность. Настоящий художник, "гений" моцартовского типа, согласно идее пушкинского

произведения все время должен быть открытым ко всем впечатлениям жизни с чистой душой и совестью, чтобы переживаемые впечатления радости и дисгармонии суметь выразить, разрешить *в гармонии*, в результате свободного и вдохновенного творчества.

Приведенная выше формула Моцарта – "гений и злодейство две вещи несовместные" – является не только основной парадигмой мировосприятия Моцарта, но и представляет собой ключ к пониманию маленькой трагедии в целом, а также к пониманию цикла "Маленьких трагедий". Раньше мы уже говорили о сочетании в творчестве Моцарта искусства и жизни, в частности о такого рода двойственном характере возникновения "Реквиема": принимая заказ написать "Реквием", Моцарт-человек, перевоплощаясь, становится художником, воплощающим свое переживание и осмысление смерти в произведении искусства. То, что "тревожит" Моцарта, что "странно", необычно для него – это оставшееся после окончания "Реквиема" чувство страха и смерти. Этот странный, непонятный страх смерти уже не может одухотвориться и воплотиться в музыке – оставаясь мучительной, безличной силой, не поддающейся пониманию, творческому восприятию и осознанию гения Моцарта. Но этот вопрос, неразрешимый для гения Моцарта, не может решиться успокоительно и для человека Моцарта на уровне подвластной ему повседневной жизни. Гонимый страхом, человек обращается к своему мнимому другу (на уровне "жизни") и к предполагаемому духовному брату по искусству. И Моцарт в сценической истории маленькой трагедии Пушкина не может осмыслить свое странное *мучительное чувство страха смерти*, и аналогичное этой проблеме *явление Сальери*, потому что, руководствуясь своим высказанным перед смертью парадигматическим принципом, как квинтэссенцией своего мирозерцания он не только не способен воплотить, но не способен и осознать явление жизни, противоречащее этому принципу. Приведенный выше принцип как кредо жизни и творчества Моцарта представляет собой непроходимый предел для самого Моцарта человека и гениального музыканта. Моцарт, согласно своему принципу-парадигме, жил и творил согласно своему внутреннему космосу, ясному и однозначному, где основные эстетические ценности подтверждались соответственными ценнос-

тами морально-эстетического характера. Согласно парадигме морально-эстетического характера Моцарта, можно хорошо ориентироваться в мире, где традиционные ценности, категории добра и зла хорошо разделяемы, поляризованы. В эпоху, когда традиционные, классически выделяемые и различные ценности переживают кризис, переосмысление и смешиваются, классически ясная оценочная система моцартовского мировосприятия становится недействительной, недостаточной, проблематичной.

Художественный мир пушкинских "Маленьких трагедий" представляет собой изображение именно такого, переходного, кризисного, проблемного положения. И художественное достоинство и ценность пушкинского произведения – данной маленькой трагедии из всего цикла "Маленьких трагедий" – заключается в том, что представляя объективное изображение трагического конфликта Моцарта и Сальери, а также других персонажей данного цикла "Маленьких трагедий", на основе своего отличающегося от изображенного в маленькой трагедии моцартовского миропонимания и эстетического подхода к жизни Пушкин открывает, изображает, т.е. осмысляет такие аспекты жизни, которые с точки зрения изображенного в маленькой трагедии моцартовского мировосприятия на поддавались изображению и художественному осмыслению. Моцартовская парадигма мировосприятия хорошо действует в мире, где основные моральные-человеческие ценности хорошо индивидуализируются, где они однозначны и легко проводить раздельную черту между добром и злом, где четко определена граница, отделяющая одно явление от другого.

Мир, изображенный в пушкинских "Маленьких трагедиях", не такой, а кризисный, мир переходный, трудно индивидуализируемых ценностей. Разница художественного мировосприятия Моцарта, героя произведения Пушкина и автора маленькой трагедии, разница их "миров" определяется не только различием их способа созерцания и понимания мира, т.е. субъективными факторами, но и объективными началами, т.е. тем, что они вглядываются и в *другой* "объективный мир" для того, чтобы прийти к разному результату, разному миропониманию.

Герой пушкинской маленькой трагедии Моцарт должен по-

гибнуть, не осмысляя при этом ничего из враждебных ему обстоятельств, потому что согласно определяющей его мировосприятие парадигме он не смог усмотреть в друге врага, в предполагаемом гении злодея. Действительность для человека и творца-гения Моцарта преломляется в таком немного упрощенном и идеализированном, по классическому образцу ясном, однозначном и поляризованном свете. Мы хотели бы отметить, что данное обстоятельство важно не только с точки зрения мотивировки физической гибели Моцарта, его убийства Сальери, но даже с "возвышенной", эстетической. Речь идет о том, что Моцарт и как человек (и вследствие этого) и как художник беззащитен и беспомощен перед лицом новой, проблемной ситуации, где основные категории морали и ценности смешиваются. Моцарт не может принять (быть может, в кантовском понимании слова его "категории восприятия" не допускают), чтобы его друг был недругом, художник-гений – злодеем, убийцей, но для Пушкина именно такой мир сместившихся ценностей является исходным объектом изображения, художественного анализа и осмысления.

В цикле драматических этюдов "Маленьких трагедий" 1830 года Пушкин, как и в стихотворении того же года стремится к "ясновидению", к осмыслению хаотических явлений жизни ("Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу...")

Отсутствие в изображаемой жизни моцартовской классической ясности и однозначной точности оценочной системы в "Маленьких трагедиях" обнаруживается уже в самих названиях отдельных пьес. Уже в этих заглавиях соединяется (противопоставляется) несоединимое, напр.: "Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери" и др. Основной тон и пушкинская задача задается уже в открывающей цикл трагедии "Скупой рыцарь", заканчивающейся ужасающим восклицанием "Герцога", "по-моцартовски" наивного представителя отошедшего старого мира когда-то устойчивых, действенных, ориентирующих, классически-однозначных и ясных ценностей: "...Боже! Ужасный век, ужасные сердца!"

Пушкин изображая трагическую коллизию героев "Маленьких трагедий", идет дальше своего персонажа Моцарта: изображая сложный, хаотичный, внутренне противоречивый мир переходных

времен утраты, обесценивания когда-то живых ценностей, открывая, изображая закономерности исторического изменения, исследуя возможности человека, шансы главного для него критерия, человечности.

В "Маленьких трагедиях", и в частности в "Моцарте и Сальери", на основании рассмотренной выше парадигмы "гений и злодейство" можно утверждать, что художественное исследование Пушкиным шансов, судеб человеческих ценностей происходит на основании изображения процесса демонизации жизни и человеческого сознания. Явление "демонизма" у Пушкина появляется, как известно, с начала 1820-х годов. А в самом цикле "Маленьких трагедий" герой открывающей цикл маленькой трагедии "Скупой рыцарь" барон, в своем монологе в начале второй сцены становится демонической фигурой *власти*.

"...Что не подвластно мне? Как некий демон
Отселе править миром буду..." (2, т. 5, с. 295)

А про героя следующей за "Моцартом и Сальери" маленькой трагедии "Каменный гость" Дон Гуана Дона Анна говорит: "...Вы сущий демон..." – и Пушкин в этой маленькой трагедии изображает альтернативы развития демонизации другого порядка – односторонней, превращающей человека в раба безличной *любовной* страсти. Не без основания можно говорить о демонизме, о судьбах духовности и человеческих ценностей и в случае изображения пирующих и самого пира в последней трагедии цикла, а также в случае собственно демонического гимна в честь председателя Вальсингама. В фокусе изображения и оценки жизни, человеческих ценностей и возможностей в условиях надвигающегося процесса демонизации в "Моцарте и Сальери" находится упомянутая уже выше моцартовская "парадигма" о "гении" и "злодействе". На основании своей парадигмы, как фокуса миропонимания "жизнь" для "человека" Моцарта может быть приемлема и впоследствии воплощена "гением" Моцарта исключительно, как *одухотворяемая*, т.е. как лишенная определенной, более усиленной *демонизации*. О демонизации вообще, как в данном случае по поводу Сальери, можно го-

ворить в двух, взаимно обуславливающих друг друга аспектах: в безличной, внешней, практической жизни, и соответственно ей – в душе, в психике человека, который, поддаваясь искушению демона, теряет свою личность, поглощается стихийной, безличной страстью, т.е. средой. О возможностях и опасностях угрозы бесчеловечной силы демонизации как об угрожающем исходе индивидуальной судьбы говорится во многих пушкинских произведениях, в том числе и в стихотворении "В начале жизни школу помню я" 1830 года, где угрожающая, безличная, готовая к опустошению демоническая сила изображается в форме двух аллегорических скульптур, воплощающих безличные и способные захватить человека страсти: жажды сверхчеловеческой власти и сладострастия.

"Маленькие трагедии" Пушкина изображают конфликты человека в жизни, конфликты с миром внешним и с собой, где эти демонические силы стали уже действенной силой. В "Моцарте и Сальери" такая безличная страсть одержала победу над Сальери, который, поглощенный этой силой, ассимилируясь с безличной средой, становится средством разрушающего гармоничности и красоту хаоса, "убийцей Моцарта", по своему эстетическому и этическому мировоззрению не способного осознать и осмыслить чуждое его одухотворенности явление демонизма в другом "жреце искусства" Сальери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Надежда Мандельштам. Книга третья. Париж, 1987.
2. А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. М., 1974–1978.
3. Марина Цветаева. Проза. Нью-Йорк, 1953.

СООТНОШЕНИЕ ЕСТЕСТВЕННОГО И НОРМАТИВНОГО В МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ ПУШКИНА "СКУПОЙ РЫЦАРЬ"

Ференц Богнар

(Bognár Ferenc, József Attila Tudományegyetem, Szlovén Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Готовясь к очередному рыцарскому турниру и вспоминая свой последний поединок, Альберт – единственный из своего окружения – в смятении признается в том, что его статус рыцаря основывается не на каком-либо высоком идеале, а на простой, повседневной, по-человечески понятной, объяснимой его социальным положением, но все-таки неприемлемой скупости, благодаря которой он становится победителем и рыцарем.

"О, бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда Делорж копьем своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажа; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар:
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем;
Геройству что виною было? – скупость..." (1, с. 287)

Альберт, требующий онтического обоснования своего существования и понимающий, как кажется, значимость норм бы-

тия, или по крайней мере уважающий их, по праву может считать комичным и возмутительным стремление *естественного* занять место этих норм и стать всеобъемлющим обоснованием для целого мира. Поэтому путь героя в произведении можно интерпретировать как попытку воспрепятствовать возведению естественного в норму.

Столкновение естественного и нормативного – явление типичное для Нового Времени; в этом столкновении выражается стремление партикулярного человека, гражданина стать представителем культуры. Суть этого стремления наиболее характерно выявлена в учении Руссо: это абсолютизация естественного, природного. Поскольку гражданин в нормах бытия видит нарушение личной свободы и ущемление индивидуальности, он выдвигает вместо них индивидуальный момент, и в то же время предлагает считать, что в основе нормативности лежит естественное, жизненное. Когда же он делает естественное и практическое мерилom всего, он упускает из виду, что его бытие, его человеческая сущность, его личная свобода имеют духовное происхождение и коренятся в традиции.

Уже в поэме "Цыганы" Пушкин ставит под вопрос саму оправданность замены традиции естественным, а в маленькой трагедии, параллельно с осознанием недолжности такой замены в его творчестве, следствием абсолютизации индивидуалистической точки зрения становится погружение человеческого бытия в практицизм и полное обесценивание духовной свободы. Пушкин возвышается над морализаторско-этической позицией, он дает больше, чем отвлеченную критику гражданской позиции как таковой; Пушкина волнует проблема изображения своей среды, русской культуры, его интересуют перспективы, открывающиеся для гражданина на российской земле, ведь поэт не может и не хочет повернуть колесо истории вспять.

Альберта волнует проблема возможности основания своего бытия на естественной человеческой страсти. Удастся ли ему избежать опасности потерять свою способность ставить вопросы бытия, можно ли смешать нормы бытия с практикой и остаться рыцарем, сможет ли он вернуться к духовным основам бытия, освободившись от скупости. Суть вопроса в том, насколько можно считать разумным с его стороны стремление освободиться от ску-

пости, ведь она, видимо, неотъемлемая часть его существования, уничтожение которой привело бы к разрушению его "самости". Сын, как и отец, не просто рыцарь, а как отмечено в названии трагедии, – "скупой рыцарь", однако, в то время как отец, отказавшись от жадности и скупости, смог бы воспроизвести в себе чистоту изначального статуса, основанного на высоком идеале, неотъемлемом от понятия "рыцарь", у Альберта такой возможности нет, потому что, тут мы можем только повториться, скупость – не просто черта его личности, а сама основа его бытия и его рыцарства. Изначально верное и заслуживающее уважения стремление Альберта воспрепятствовать превращению естественного в норму, бороться с тотальностью сниженного гражданского бытия, забывшего свою онтическую основу, – это стремление Альберта разбивается о тот кроющийся в его бытии факт, что он тоже продукт этого гражданского бытия, что в его существовании потенциально лежит возможность возведения естественного в норму. Альберт поступил бы правильно, если бы он не боролся, разрушая самого себя, против своих корней, а, понимая потрясающие глубины традиции как должного источника своих действий, постоянным раскаянием стремился бы к тому, чтобы эта возможность не реализовалась. Борьба Альберта против своего гражданского статуса ошибочна не только потому, что он не считается с его укорененностью в бытии, но и потому, что – хотя Альберт сам об этом не подозревает – он борется с позиции гражданина, находящегося в плену гражданского менталитета. Он не считается с границами своего существования, ведь он любой ценой хочет принять участие в рыцарском турнире ("Во что бы то ни стало, на турнире явлюсь я" – с этими словами появляется на сцене Альберт), а это означает, что сын, так же как и отец, не понимает открытости человека; проблема человеческой полноты для него исчерпывается и, по-видимому, реализуется все и вся пронизывающим совершенством чувств и страстей. С другой стороны он видит обратную связь между своей бедностью и установкой на норму, т.е. основополагающее для бытия значение нормы он готов видеть и интерпретировать только в зависимости от своего материального положения.

"И платье нужно мне. В последний раз
 Все рыцари сидели тут в атласе
 Да бархате; я в латах был один
 За герцогским столом. Отговорился
 Я тем, что на турнир попал случайно.
 А нынче что скажу? О, бедность, бедность!
 Как унижает сердце нам она!" (1, с. 287)

Онтический дух произведения Пушкина, конечно, рассеивает эту иллюзию героя.

О том, что Альберт хотел бы стоять на позиции нормы, свидетельствует нам его возмущенный отказ от предложения Жида (являющегося представителем практического интереса) о наемном убийстве отца.

"Как! Отравить отца! и смел ты сыну...
 Иван! держи его. И смел ты мне!..
 Да знаешь ли, жидовская душа,
 Собака, змей! что я тебя сейчас же
 На воротах повешу" (1, с. 293).

В этом случае в мышлении Альберта, по-видимому, реализовалось представление о моральном устройении мира, где порядок естества и практики верно следуют миру норм, где за добро воздают добром, а за зло – злом, еще в мире сем, ведь почитание отца сыном делает последнего долгожителем на этой земле. Но в то время как в древнееврейском понимании в симбиозе нормы и практики приоритет всегда имеет норма, у Альберта почти незаметно, но и нескрываемо положение кардинально меняется: жизнь для него – это не зеркало мира норм, она должна протекать у него по законам естества. Альберт возмущается тем, что он может умереть раньше своего отца, ведь обычно прежде хоронят стариков:

"Ужель отец меня переживет?" (1, с. 290)

На удивленный вопрос сына Жид с полным безразличием к

взаимоотношениям природы и жизни, подчеркивая самостояние жизни и ее независимость от индивидуального поведения, отвечает:

"Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вчера, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст – лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он" (1, с. 290).

Альберт на том же основании, по причине естественного для молодых жизнелюбия считает нужным как можно скорее получить наследство, почти с той же горячностью, что и отец, защищая необходимость реализации естественного:

"Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?" (1, с. 290)

Речь идет о том, что несмотря на намерения Альберта обеспечить приоритет нормы, на деле он не способен стать выше своего отца, который приравнивает человеческое существование к практике; в мировоззрении Альберта нормы теряют основополагающее значение и онтический статус. Об этом свидетельствует идеологичность и идеалистичность его мышления, его ожидания осуществления норм на практике, когда он говорит об объективности своего "честного слова":

"Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свинную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?" (1, с. 289-290)

Еврей ростовщик Соломон, лучше знающий жизнь, абсолю-

тизирующий практику и придерживающийся ее законов, напоминает Альберту, что времена изменились, что объективно действующая сила идеалов иссякла, и хотя субъективные гарантии достойны уважения, все же выдвигать их на первый план нельзя. Он напоминает ему также об абсурдности мысли о якобы основополагающей роли индивидуальности.

"Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море" (1, с. 290).

Альберт настаивает на удовлетворении своих естественных потребностей, скрывая их под облачением нормы. Поэтому он обращается к герцогу с просьбой, чтобы тот своим влиятельным словом заставил отца изменить свою позицию, чтобы герцог освободил его, как ему думается, от зараженности гражданственностью. На самом же деле (но Альберт не способен этого заметить) воздействие властного авторитета сделало бы необратимым его становление гражданином и его полное заключение в имманентном бытии:

"Проклятое житье!
Нет, решено – пойду искать управы.
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
Рожденную в подполье" (1, с. 294).

Выясняется, что и отец Альберта не всегда стоял на гражданской позиции – это открывается во дворце герцога, – некогда он тоже был победителем рыцарских турниров, желанным гостем

во дворце, другом государя, аристократом. В его личности мы должны видеть активное осуществление индивидуального идеала путем совершенствования разумно-волевых сил индивидуума. Абсолютизация индивидуального принципа означает исключение из мышления традиции, ведь старому барону кажется, что он на практике видит обоснованность и доказанность правоты своих представлений, а пренебрежение границами человеческого бытия, из-за его имманентности, может получить только демонический характер.

"Читал я где-то,
 Что царь однажды воинам своим
 Велел снести земли по горсти в кучу,
 И гордый холм возвысился – и царь
 Мог с вышины с весельем озирать
 И дол, покрытый белыми шатрами,
 И море, где бежали корабли.
 Так я, по горсти бедной принося
 Привычну дань мою сюда в подвал,
 Вознес мой холм – и с высоты его
 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 Что не подвластно мне? как некий демон
 Отселе править миром я могу..." (1, с. 295)

Считая естественным созданный своими усилиями мир и порядок, барон видит проблематичность индивидуального принципа не в погоне за деньгами, не в бесчеловечности и жестокости жизни (вспомним, с каким безразличием он смотрел на страдания вдовы и на потоки крови и слез, омочившие его сокровища), ведь замкнутый в себе и довольный собой мир лишен всяких моральных принципов ("Что не подвластно мне", – констатирует безграничность своей власти барон). Точнее, упраздняя независимость и объективное действительное бытие морального принципа, гражданин именно этой, потерявшей онтический статус моралью, хочет оправдать свое потерявшее измерения существование и преувеличить свою роль. Поэтому нельзя принять самооправдание барона, когда он

хочет возвести свои законы в ранг нормы и сделать их всеобщими:

"Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть
 Костливый зверь, скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают?...
 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 А там посмотрим, станет ли несчастный
 То расточать, что с кровью приобрел" (1, с. 297–298).

Испытать противостояние природы и нормы и независимость их друг от друга дается барону тогда (это мотивировано его происхождением), когда он наталкивается на непонятную и необъяснимую с точки зрения гражданской трезвости и предвидимости стену порядка унаследования:

"Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
 Послушна мне, сильна моя держава;
 В ней счастье, в ней честь моя и слава!
 Я царствую... но кто вослед за мной
 Приимет власть над нею? Мой наследник!
 Безумец, расточитель молодой,
 Развратников разгульных собеседник!
 Едва умру, он, он! сойдет сюда
 Под эти мирные, немые своды
 С толпой ласкателей, придворных жадных.
 Украв ключи у трупа моего,
 Он сундуки со смехом отопрет,
 И потекут сокровища мои
 В атласные дырявые карманы.
 Он разобьет священные сосуды,

Он грязь елеем царским напоит –
Он расточит... А по какому праву?" (1, с. 297)

Барон, который снижает совесть до уровня индивидуального психологизма и тем самым освобождает себя от чувства вины и ответственности, не выходит за рамки констатации бессмысленности доставшегося ему порядка унаследования, несправедливости этого порядка с его субъективной точки зрения. С намерением изменить закон, установленный Богом, заново создать мировой порядок и установить тотальность гражданина выходит на сцену герой следующей трагедии – Сальери, тогда как для старого барона это остается лишь подспудным желанием, неисполнимость которого он сам чувствует:

"О если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..." (1, с. 298)

Герцог – это тот герой трагедии, который не затронут конфликтом естественного и нормы, как мы видели направленного в сыне Альберте под знаком нормы на упразднение естественно-человеческого; в отце же этот конфликт в интересах господства естественного стремится к упразднению действительного бытия нормы (порядок унаследования). Надо отметить, что у отца и сына есть и общая черта: в конечном счете они оба граждане, и хотя один из них желает, чтобы везде действовал моральный закон, а другой обожествляет практику и хочет любой ценой доказать правоту такого взгляда, хочет сделать его всеобщим, ни тот, ни другой ничего не знают о трансцендентном бытии, которое находится в парадоксальной связи с бытием посюсторонним.

Чистота герцога, его глубокое уважение нормативного не лишают его способности трезво мыслить обо всем, не делают его идеалистом; нарисованный Пушкиным образ не отвлеченный идеал, поэт не ставит под вопрос жизненность его человеческого

существа. Ведь к герцогу с полным доверием может обратиться за разрешением своих проблем Альберт, но и у барона он пользуется авторитетом, у того барона, который некогда носил его на руках. Помогая Альберту выбраться из болота гражданского бытия, понимая его страдания, он всегда остается верным норме. Он знает, что только крайняя необходимость может заставить сына пренебречь отцовским авторитетом, ведь не так уж много настолько испорченных людей, которые без оснований решились бы сделать это. При его дворе, под влиянием его притягательной личности разоблачаются человеческие заблуждения: раскрывается в своей полноте бесчеловечность и самообман действий Альберта, его духовное падение, проявившееся в том, что он поднял перчатку, принял вызов отца; и здесь же раскрывается перед нами вся бессмысленность жизни отца, которая заканчивается ложью. Герцог, увидевший воочию всю грязь гражданского бытия, скрывавшуюся под личиной добропорядочности, может только возмутиться, видя мир, лишенный даже зачатков нормативного:

"Что видел я? что было предо мною?

Сын принял вызов старого отца!

В какие дни надел я на себя

Цепь герцогов! молчите: ты, безумец,

И ты, тигренок! полно. (*Сыну.*) Бросьте это;

Отдайте мне перчатку эту (*отымает ее*)" (1, с. 304).

Но действия его однозначны и решительны. Альберт должен покинуть двор герцога, а отца он стыдит за его поступок. В то же время это решение никого не унижает и не нарушает порядок бытия: у только что изгнанного и, вопреки его намерениям потерявшего онтические основы своего бытия Альберта остается возможность возвращения ко двору, а умирающему отцу, который находится в безнадежном положении и погряз в гражданском бытии, предлагается аристократическое поведение, т.е. выход, требующий личных усилий, принятие на себя позора.

"... Изверг!

Подите: на глаза мои не смейте
Являются до тех пор, пока я сам
Не призову вас. (*Альберт выходит.*)
Вы старик несчастный,
Не стыдно ль вам..." (1, с. 304).

Конечно, предсмертные слова отца свидетельствуют о том, что он не исполнит и не способен исполнить это требование. Герой, который ощутил в себе онтические основы человеческого бытия, который может обеспечить гармоническое сосуществование естественного и нормы, в котором нет внутреннего конфликта между ними, изображается в истории культуры только в исключительные моменты. Наряду с Татьяной герцог является одним из таких типов.

ЛИТЕРАТУРА

1. А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 5, Л., 1978.

ОБРАЗ ПУГАЧЕВА В "КАПИТАНСКОЙ ДОЧКЕ" ПУШКИНА

Эржибет Креплер

(Krepler Erzsébet, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

В центре пушкинской "Капитанской дочки" стоит не Пугачев, но его личность неотделима от произведения как целого, являясь его важнейшей, огранической частью. Фигура Пугачева обрисована не пунктирно, не символически, как, например, фигура императрицы Екатерины, но очерчена достаточно точно и подробно. Совпадает ли изображенный в романе Пугачев со своим историческим прототипом? Думается, что вряд ли, ведь Пушкин, хотя и опирался на исторические документы, все же не мог иметь полного представления о личности этого беглого казака, который, присвоив себе имя умершего в 1773 году царя Петра III, поднял бунт среди яицких казаков, с их помощью захватил несколько укрепленных крепостей, сея повсюду убийства и грабежи. Но, не являясь адекватным историческому Пугачеву, изображенная в романе фигура все же типична для русской истории, ведь пушкинский Пугачев олицетворяет собой тип народного вождя, восставшего против царской власти. Что же представлял собой казацкий бунт? Это был бунт стихии, бунт той самой народной массы, которая, будучи лишенной возможности участвовать в создании духовных ценностей, все же уже обладает запросом такой деятельности.

Цивилизаторские усилия Петра I на эту массу почти не распространялись, ведь Петровские реформы большей частью касались бояр. Однако, она была затронута общим процессом индивидуализации, начавшемся в обществе в целом, хотя очень скоро, не имея настоящего соприкосновения с культурой, она остановилась в своем развитии. Пути дальнейшей индивидуализации для этой массы были закрыты, вернуться же к прежнему, полубессознательному существованию она уже не могла. Оставался путь бунта. Кто же мог возглавить такой бунт? Таковыми должны были

быть стихийные вожди массы, которые по своим индивидуальным качествам стояли выше массы, но которые еще не достигли полной индивидуализации, предполагающей сознательное обращение к последним вопросам бытия, к культуре. Для таких бунтарей характерен менталитет разбойников, которые чувствуют, что их постигла какая-то несправедливость и что они не могут иным путем изменить свое положение. Следовательно, такой стихийный бунт обладал определенной исторической значимостью, ведь бунтари выразили характерную для данной эпохи проблему человеческого бытия, хотя и ценой деградации душевных и духовных ценностей, ценой превращения самих себя в орудие слепых сил, т.е. непозволительным путем. Уже одно то, что они сознавали культурно-историческую безысходность своего положения и что они искали для себя какой-то "правды", доказывает, что они обладали запросом ценностей. Но несмотря на запрос ценностей и смутное сознание своей вины, они не могли выйти из состояния бунта и сами чувствовали трагичность такого состояния. Невинность, проистекающая из принуждения к неправомерному действию, и бесчеловечность, проистекающая из бунтарства, ведут к раздвоению личности.

Что же касается официальной власти, то она, естественно, потребовала их к ответу, да и мы не можем оправдать их, но можем понять их положение и ясно увидеть разницу между ними и просто преступниками. Ведь большей частью поступки преступниковоопределяются какими-то повседневными обстоятельствами, для них же такие обстоятельства не играли решающей роли. Официальные же власти не сделали такого различия, хотя они должны были бы его сделать и как-то изменить их положение, сделать его если и не идеальным, то хотя бы сносным.

Но посмотрим, как же все сказанное нами отражено в пушкинском произведении, в образе самого Пугачева. Посмотрим, каким он предстает перед нами в начале романа, как обогащается его образ с течением действия, как раскрывается его таинственная личность в ходе повествования и, наконец, какую завершенность придает Пушкин этой фигуре, вводя все новые и новые подробности.

Что мы узнаем о предыстории Пугачев? Только, что он был донским казаком и беглым заключенным, что большую часть его

войска составляли казаки и что крепости, которые они занимали, чаще всего были построены на территориях, недавно присоединенных к Российской империи. В определенном смысле выступление Пугачева может быть воспринято как борьба за национальную независимость, хотя в основе его лежит совсем не это, ведь его выступление не было выступлением одной самостоятельной власти против другой самостоятельной власти, право на существование которой басспорно. Пугачев как раз ставит это право под вопрос, когда хочет занять место законного царя.

Тот факт, что Пугачев был беглым заключенным, ставит под вопрос его исконную невиновность, о которой мы говорили выше. Однако, когда мы говорили о невиновности Пугачева, мы говорили о ней не во временной перспективе. Несправедливое общественное положение для Пугачева существовало уже с рождения, и потому он оказался в тюрьме еще до своего бунта, и потому он начал свой бунт. Невиновность Пугачева мы видим в том, что и роль вождя, и роль заключенного были как бы навязаны ему внешними обстоятельствами, толкающими обладающего определенными наклонностями и задатками человека на свершение таких дел, которые при других обстоятельствах он не совершил бы, несмотря на свои наклонности.

В начале романа мы видим Пугачева – пьяницу и бродягу, вытесненного из общества, ведь Пугачев действительно превратился в претендента на престол из простого бродяги. Образ бродяги и пьяницы объясняет также и почему он стал таким. Отсутствие культуры здесь гораздо более ощутимо, чем в дальнейшем: Пугачев возникает перед заблудившимся в метеле Гриневым буквально из ничего, становясь его вожатым, и так же из ничего он превращается в самозванца. Следует отметить, что и в дальнейшем он очень многое сохраняет в себе от бродяги и пьяницы, однако тогда уже на первый план выступает его решительность и находчивость как узурпатора, самозванца. Есть в этом бродяге безусловно нечто особенное, нечто такое, что делает его не менее характеристичной фигурой, чем Гринев: есть у Пугачева свой любимый напиток – вино, которому он привержен; Савельичу он отдает приказы, как тот, кто привык это делать. Он безусловно уже вступил на путь

индивидуализации, однако процесс этот не завершился и не завершится, ведь он всего навсего бродяга. Гринев сразу же почувствовал таинственность его образа и опасность, исходящую от его личности, ведь уже в самом начале, после первой встречи с Пугачевым он видит во сне нечто такое, что как бы предвещает пугачевский бунт. Гриневу снится, что он приезжает домой, но в постели вместо отца находит крестьянина, похожего на Пугачева, который нападает на него. Страх Гринева находит воплощение в этом размахивающим топором мужике, которого можно отождествить со стихией, внезапно вырвавшейся на волю из-под давления законной власти. Гринев во сне т.о. ощущает опасность, однако в его конкретном отношении к Пугачеву преобладает симпатия: ему нравится его мужественное лицо, решительность и даже некоторая плутоватость, т.е. как раз те качества, которые свидетельствуют о том, что Пугачев уже вступил на путь индивидуализации, и из-за которых он стал бунтарем. Гринев высоко оценивает эти качества именно потому, что и сам является индивидуумом. Савельич же, который таковым не является, не симпатизирует Пугачеву. Савельич полагает, что Пугачев, этот бродяга и пьяница, не может по своему общественному положению хотеть стать индивидуумом, ведь этот путь может привести его только к неправде, обману и грабежу. Конечно, ни Гринев, ни Савельич все это не обдумывают сознательно, до их сознания доходит только некий конечный результат, в обоих случаях совершенно различный. И в этом двойном видении отражается двойственность Пугачева, которую в дальнейшем мы можем проследить в его поступках.

В следующий раз мы встречаемся с Пугачевым уже когда он выступает в роли самозванца, когда со своей армией он захватывает Белогорскую крепость. Здесь он учиняет жестокую расправу, он решителен и безжалостен до того самого момента, когда дело доходит до казни Гринева, и здесь он оказывает ему самую большую милость: хотя Гринев уже стоит под виселец, Пугачев дарует ему жизнь. Оказывается, что Пугачев не чудовище, находящее радость в жестокой расправе с людьми. Над ним одерживает власть настоящее человеческое чувство – чувство благодарности, которое до самого конца будет мотивировать все его поступки по отноше-

нию к Гринеvu. И это не внезапное смягчение злодея, ведь поступок этот органически включается в ту роль, которую Пугачев играет: в роль царя, который, когда это нужно, может быть жестоким, и, когда это нужно, милостивым, но который всегда должен быть человеком широкой души. Способность быть милостивым показывает, что злоба не является основой характера Пугачева.

Все, что делает Пугачев, он делает не только для того, чтобы дойти до Москвы и стать там царем. Он чувствует, что все его дела должны свидетельствовать о том, что его характер и поведение как раз такие, какие должны быть у царя. Поэтому он и играет роль благодетеля народа, поэтому он считает необходимым выступить в роли грозного властителя, поэтому даже в повседневных привычках он хочет быть таким, каким по его разумению должен быть государь (на обед ему, например, подают сразу двух поросят). Играть эту роль ему не трудно, ведь, будучи бродягой, он обладает как раз такими качествами, но именно потому, что он всего лишь бродяга, все эти качества проявляются у него в гротескном, а иногда и просто в смешном виде. Он не знает перехода между жестокостью и милостью. Он может только или до конца прощать, или наказывать, не зная жалости. В таком преувеличении всего, в таких крайностях он полагает осуществить царственную широту души и верность царственному призванию.

Однако, этот человек, играющий перед народом роль царя, все же не может вполне отождествиться с этой ролью, считать ее вполне своей. Перед приближенными он, например, не считает нужным выдавать себя за царя: он ведет себя непринужденно, спорит с ними как с равными, а они не выказывают по отношению к нему никаких признаков почтения. Они знают, что Пугачев не царь, но признают его царем, как признали своим предводителем, и Пугачев перед ними не претендует на роль царя-батюшки. Пугачеву нужны непосредственные человеческие отношения. Поэтому он чувствует себя по настоящему хорошо среди своих сообщников, приятелей, ведь их связывает не только общая конкретная цель, но и их происхождение, положение и судьба. Все они оказались бунтовщиками отчасти из-за постигшей их несправедливости, все они

не нашли другого, лучшего пути к индивидуализации. В этой среде, состоящей из людей одинаковой судьбы и похожих по своему складу, еще пластичнее вырисовывается характер Пугачева. Особенно ярко он проявляется в его песне. Когда Пугачев поет, он освобождается от всего напускного, он признает себя бродягой, разбойником, называя себя бедным молодцем, сыном степей. В этой песне поется о разговоре между ним и царем, перед нашим взором встает конец его пути, ожидающая его расплата. Удивительно это предвидение Пугачевым своего конца, достойно уважения понимание им того, куда ведут его дела, и ожидание справедливого наказания за них. Царь появляется перед ним не как его противник, а как законный государь, который требует его к ответу и расспрашивает об обстоятельствах, сопровождавших его поступки. Из ответа Пугачева мы можем сделать вывод о его обсолютном одиночестве: своими сообщниками он считает только ружье, коня и "темную ночь". Это одиночество всех тиранов и разбойников, которые никому не могут доверять, потому что боятся за свою власть. Царь, как мы уже сказали, в этой песне выступает как законный властитель, и это означает, что хотя Пугачев с удовольствием играет роль царя, он все же в глубине души не забыл о том, что он всего навсего бродяга, что он сам считает царя святым, а его власть законной. Он не сердится на царя, но все его существо живет в каком-то напряжении, порожденном его внутренней трагедией, сознание которой дает ему определенное спокойствие. Это спокойствие человека, который сознает неизбежность своих поступков, который способен смириться со своей судьбой, т.к. чувствует, что не по своей вине оказался в таком положении. В песне Пугачева с такой полнотой раскрывается его личность, что мы можем судить о всех тайных пружинах, управляющих его поступками.

В дальнейшем наше представление о его личности лишь дополняется отдельными деталями. Так это происходит, например, в разговоре Гринева с Пугачевым. В начале этого разговора Пугачев еще играет роль царя. Он так самодоволен, что кажется, будто он сам уверен в том, что он царь, и он перестает играть эту роль только тогда, когда Гринев признается ему, что не верит, не может

поверить в его игру. Оказывается, что в глубине души и Пугачев не сомневается в том, что он не царь, и что он знает о том, что это ясно и для многих из его приспешников. Но Пугачеву достаточно того, что они делают вид, будто верят ему, а на самом деле просто считают его своим вожаком. При этой встрече Пугачев снова милует Гринева, и это он повторит и в дальнейшем, чтобы показать широту души государя и повелителя.

Во время второго разговора между Гриневым и Пугачевым Пугачев уже с самого начала не желает играть роль царя, и в ходе разговора становится все более и более очевидным, что он считает Гринева своим другом, и даже особым другом, таким, каким для него не могут быть его приспешники. Он чувствует, что может доверять Гриневу гораздо больше, чем им, потому что Гринев всегда был откровенен и честен с ним. Честный же противник гораздо менее склонен к предательству и обману, чем собственные подчиненные, которые готовы в любой момент отвернуться от него и которые, став его противниками, наверняка не будут вести с ним честную игру, как это делает Гринев.

В наперсниках Пугачева, в его заместителях можно найти гораздо больше черт обычных преступников, чем в самом Пугачеве. Особенно это касается Белобородова. Белобородов – беглый капрал, который по всей вероятности происходит не из той среды, что сам Пугачев. В нем нет ничего стихийного, и он мог бы стать индивидуумом, если бы не был негодяем. Он же предал свою армию, а это у Пушкина всегда самая большая вина солдата. Его злодейство проявляется и в том, что он не может остановиться, пока не уничтожит всех своих противников – ведь это самое безопасное дело – и при этом не чувствует никаких угрызений совести.

Хотя Пугачев при этой встрече с Гриневым не выдает себя за царя, он все же хочет действовать по царски: быть справедливым и наказать Швабрина.

Пугачев всегда сразу выносит свои решения. Белобородов же и Хлопуша советует ему не торопиться, и тем самым навязывают ему другую роль, чуждую Пугачеву роль осмотрительного и осторожного правителя.

На другой день, когда Гринев вместе с Пугачевым едет к

Белогорской крепости, они разговаривают уже действительно как близкие друзья. Из этого разговора мы узнаем, что Пугачев не просто гордится тем, что он способен быть великодушным, что он не "кровопийца", но что он похвастается этим, т.к. уверен в том, что этого достаточно, чтобы стать подлинным государем. Эта способность для него самая большая ценность, жестокость же расценивается им лишь как неизбежное зло. Рассказывая Гриневу калмыцкую сказку о соколе и вороне, он хочет лишь проиллюстрировать свою уверенность в том, что лучше любой ценой стать кем-то, стать индивидуумом (один раз напиться живой крови), чем быть маленьким человеком, вести вегетативное, бессознательное существование (триста лет питаться мертвечиной). Это стремление Пугачева стать индивидуумом мы должны рассмотреть как безусловно положительное, даже если мы и не можем считать таковым способ его осуществления.

Проследивая дальнейшую судьбу Пугачева, мы должны заметить, что он и потом продолжает относиться к Гриневу, как прежде и помогает ему и Марье Ивановне, т.е. остается верен принципу "миловать так миловать". Гринев чувствует к нему не только благодарность, но и глубокую симпатию; он понимает, что тот, кто способен на такое великодушное прощение, заслуживает большего и лучшего от судьбы. Гринев прощается с Пугачевым, и только в конце романа мы снова видим Пугачева глазами Гринева уже на эшафоте. То одиночество, о котором Пугачев пел когда-то, теперь, когда пришла расплата за его дела, становится вполне ощутимым. И все же он не совсем одинок, ведь на его казни присутствует его единственный друг, Гринев, с которым он может проститься в этот страшный час. Ведь только с ним у Пугачева сложились воистину человеческие отношения, только ему он доверял, только с ним мог откровенно разговаривать. Хотя Гринев был его противником, только он понимал его, и только он пожалел о нем.

Так же, как Гринев мы можем только пожалеть о Пугачеве, поняв его трагедию. Бродяга хотел быть кем-то, но это ему не удалось: несмотря на недюжинные способности, этот человек стал на "кровавый путь".

О ЗАМЫСЛЕ "ЕВГЕНИЯ ОНЕГИНА"

Сергей Фомичев

(Санкт-Петербург)

"К 9 мая 1823 года, – замечает Г.П. Макогоненко, – у Пушкина после долгих раздумий и бескомпромиссной оценки своих романтических убеждений окончательно созрел поэтический план романа "Евгений Онегин", открывший новый период его творчества. Начался многолетний труд., в котором мужал поэт. Первые строфы были написаны ночью 28 мая. Тогда Пушкин жил в Кишиневе" (1, с. 341).

Так обычно вспоминаются две первоначальные даты творческой истории романа в стихах, которые мы находим в рабочей тетради Пушкина, перед первой главой (ПД 834, л. 4 об.):¹

"9 мая

28 мая ночью"

Анализ черновика не оставляет сомнения в том, что первая строфа произведения была начата, без всяких предварительных набросков, именно 28 мая. Но что значит поставленная поэтом тогда же, себе на память, дата "9 мая"? Для Пушкина она представлялась принципиально важной: он твердо помнит ее спустя много лет в Болдино, подсчитывая, сколько времени заняла вся работа над романом:

"1823 год 9 мая Кишинев – 1830 25 сент <ября> Болдино ...
7 ле <т> 4 ме <сяца> 17 д <ней>" (ПД 129).

¹ Ссылки на автографы Пушкина, хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, в особом фонде (ф. 244, оп. I), даются в статье сокращенно: ПД, далее указывается номер автографа и в случае необходимости соответствующий лист рукописи.

Во-первых, попытаемся понять, почему Пушкин помнит именно дату "9 мая" (а не "28 мая"), хотя у него, как очевидно, не было в Болдино под рукой тетради с данными пометками. По старому календарю – это день праздничный, так называемый Николин день (Никола летний). К тому же как раз с этого дня поэт отсчитывал время своей шестилетней ссылки. Под датой "9 мая 1821 г." в пушкинском кишиневском дневнике мы находим следующую запись: "Вот уже ровно год, как я оставил Петербург. Третьего дня писал я к князю Ипсиланти, с молодым французом, который отправляется в греческое войско. – Вчера был у кн. Суццо. Баранов умер. Жаль честного гражданина, умного человека" (2, т. 12, с. 303).

Заметим, что эта дневниковая запись (предыдущая сделана 4-го мая: "был я принят в масоны") появляется именно в связи с годовщиной ссылки ("ровно год") – все остальные факты, сообщенные попутно, носят ретроспективный характер.

Зная о прекрасной памяти Пушкина на даты, мы имеем право подвергнуть сомнению утвердившееся во всей пушкиноведческой литературе мнение о том, что поэт покинул Петербург 6 мая 1820 г. На чем держится такое утверждение? На свидетельствах лиц, хорошо информированных. 5 мая 1820 г. А.И. Тургенев писал П.А. Вяземскому: "Участь Пушкина решена. Он завтра отправляется курьером к Инзову и останется при нем" (заметим, однако, что на следующий день в письме к брату Тургенев сообщает, что Пушкин покинет Петербург завтра, т.е. 7 мая). С другой стороны, 7 мая 1820 г. петербургский почт-диреткор К.Я. Булгаков пишет своему брату, что вчера Пушкин "уехал в Крым" (Цит. по: 3, с. 216–217).

Сообщения эти (как видим, к тому же отчасти сбивчивые и неточные) относятся к разряду косвенных, а не прямых свидетельств и содержат собственно информацию лишь о том, что Пушкину было официально предписано отправиться в ссылку 6 мая. Вероятно, на следующий день почт-директор не проверял, доподлинно ли, совершилось это событие, а А.И. Тургенев в письме к брату фактически подтверждает, что какая-то задержка произошла. Напомним, что 6 мая 1820 г. было праздничным днем, днем Вознесения (40-м по Пасхе), который для Пушкина был особо значим: в

день Вознесения он родился. Может быть, потому он и промедлил с отъездом, что хотел провести этот праздник в семье. С другой стороны, в праздничный день, как это обычно на Руси, особенно вероятны всякие накладки – например, могло не оказаться на почтовой станции ямщиков или лошадей.

Во всяком случае год спустя (даже если это объяснить, что маловероятно, пушкинской забывчивостью) поэт считал, что покинул столицу 9 мая.²

Данные выкладки еще мало приближают нас к онегинскому замыслу, но они во всяком случае объясняют, почему в памяти Пушкина прочно осела эта дата.

В чем ее онегинское значение?

Ответ на этот вопрос, как мне кажется, дает написанное спустя несколько дней письмо Пушкина к Н.И. Гнедичу, которое необходимо процитировать полностью (опустив только постскриптум): "Благодарю вас, любезный и почтенный, за то, что вспомнили вы бессарабского пустынного. Он молчит, боясь надоедать тем, которых любит, он очень рад случаю поговорить с вами об чем бы от ни было.

Если можно приступить ко второму изданию "Руслана" и "Пленника", то всего бы короче для меня положиться на вашу дружбу, опытность и попечение; но ваши предложения останавливают меня по многим причинам. 1) Уверены ли вы, что цензура, поневоле пропустившая в 1-й раз "Руслана", нынче не опомнится и не заградит пути второму его пришествию? Заменять же прежнее новым в ее угоду я не в силах и не намерен. 2) Согласен с вами, что предисловие есть пустословие довольно скучное, но мне никак нельзя согласиться на присовокупление новых бредней моих; они мною обещаны Якову Толстому и должны поступить в светособливо. Правда, есть у меня готовая поэмка, да NB цензура. Tout bien vu

² В качестве любопытной параллели такого соотношения биографических дат Пушкина вспомним начало повести "Записки молодого человека" (1829): "4 мая 1825 г. произведен я в офицеры, 6-го получил повеление отправиться в полк <...>, 9-го выехал из Петербурга" (З, т. 8, с. 403).

не кончить ли дела предисловием? Дайте попробовать, авось не наскучу. Я что-то в милости у русской публики

Je n'ai pas mérité

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité

Как бы то ни было, пользуясь своим *случаем*, говоря ей правду неучтивую, но, быть может, полезную. Я очень знаю меру понятий, вкуса и просвещения этой публики. Есть у нас люди, которые выше ее; этих она недостойна чувствовать; другие ей по плечу; этих она любит и почитает. Помню, что Хмельницкий читал однажды мне своего "Нерешительного"; услыша стих "И должно честь отдать, что немцы аккуратны", я сказал ему: вспомните мое слово, что при этом стихе все захлопает и захохочет. – А что тут острого, смешного? очень желал бы знать, сбылось ли мое предсказание.

Вы, коего гений и труды слишком высоки для этой детской публики, что вы делаете, что делает Гомер? Давно не читал я ничего прекрасного. Кюхельбекер пишет мне четырестопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе и что он падал с лошади. Все это кстати о "Кавказском пленнике". От брата давно не получал известия, о Дельвиге и Баратынском также – но я люблю их и ленивых. Vale³, sed delenda est censua.

13 мая <1823>. Кишинев" (2, т. 13, с. 62–63).

Это письмо – единственный пушкинский документ, характеризующий его настроение и мысли в промежутке между двумя начальными датами "Евгения Онегина", 9 и 28 мая 1823 г.

В нем замечен ряд "онегинских реминисценций" разного масштаба.

Защищая своего героя от недоброжелательного читателя, Пушкин скажет в последней главе романа:

"Зачем же так неблагосклонно
Вы отзываетесь о нем?
За то, что мы неугомонно

³ Ср. в "Евгении Онегине": "В конце письма поставить Vale" (2, т. 6, с. 7).

Хлопочем, судим обо всем,
 Что пылких душ неосторожность
 Самолюбивую ничтожность
 Иль оскорбляет, иль смешит,
 Что ум, любя простор, теснит,
 Что слишком часто разговоры
 Принять мы рады за дела,
 Что глупость ветрена и зла,
 Что важным людям важны вздоры
 И что посредственность одна
 Нам по плечу и не странна?" (2, т. 6, с. 169)

(ср. в письме: "Есть у нас люди, которые выше ее, этих она недостойна чувствовать; другие ей по плечу; этих она любит и почитает"). Между прочим, эта строфа отсутствует в черновиках последних глав "Онегина", выполненных в Болдино, – не является ли она следом первых поступов к роману?

Письмо к Гнедичу в полной мере объясняет опасение Пушкина цензурных придирок к первой главе романа. В ней вовсе не было политической сатиры, но она наполнена мотивами антиханженской, легкой поэзии, подобно поэме "Руслан и Людмила". Недаром во второй строфе романа Пушкин обращается к читателям как к "друзьям Людмилы и Руслана", а в последней строфе первой главы вспоминает о цензурных придирках ("Цензуре долг свой заплачу" – 2, т. 6, с. 30). Вообще же особенно в первой главе романа в стихах обнаруживается мощный пласт "легкой поэзии" (см. об этом 4).

Проходное упоминание, в письме к Гнедичу, Я.Н. Толстого, председателя "Зеленой лампы", тоже ориентирует на текст первой онегинской главы. Еще Б.Л. Модзалевский отмечал, что изображенный здесь в подробностях день столичного денди восходит к пространному стихотворению Я.Н. Толстого "Послание к петербургскому жителю", которое Пушкин использовал почти цитатно (см. 5, с. 602–603), ср.:

"Проснувшись поутру с обедней,

К полдню кончаешь туалет,
 Меж тем лежит уже в передней
 Зазывный на вечер билет...
 Спешешь, как будто приневолен,
 Шагами мерить бульвар....
 Прогулку кончивши, в карикле
 На званный завтрак ты спешишь...
 Пора однако же карету
 Тебе закладывать велеть;
 Пора в театр, туда к балету,
 Я знаю, хочешь ты поспеть;
 И вот, чрез пять минут, в спектакле
 Ты в ложах лорнируешь дам..." (6, с. 33)

Отразилась в романе (отмечено В. Набоковым) и ремарка Пушкина насчет "аккуратных немцев" в комедии Н.И. Хмельницкого "Нерешительный", ср.:

"И хлебник, немец аккуратный,
 В бумажном колпаке, не раз
 Уж отворял свой *васисдас*" (2, т. 6, с. 20).

Следует заметить, что и мотивы светской комедии, наиболее талантливый автор которой Пушкин считал Хмельницкого, в первых главах "Евгения Онегина" также чрезвычайно обильны (см. подробно 7).

Отозвались в первой главе и стихи Гнедича: в примечаниях Пушкин дает пространную цитату из идиллии "Рыбаки", предваренную комплиментарным замечанием: "Читатели помнят прелестное описание петербургской ночи в идиллии Гнедича" (в черновике еще сильнее: "блистательное описание" – 2, т. 6, с. 191, 529).

Резонирует в романе и стихотворение Кюхельбекера, о котором Пушкин вспоминает в письме к Гнедичу:

"Мы оба бросили тот свет,
 Где мы равно терзались оба,

Где клевета, любовь и злоба
Размучали обоих нас!.." (8, т. 1, с. 153).

Тема эта развита Пушкиным в строфе XLV:

"Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время...
Страстей игру мы знали оба,
Томила жизнь обоих нас,
В обоих сердца жар угас."

В этом отношении необходимо вспомнить также отражение кюхельбекеровских черт в третьем по значимости герое романа – в Ленском (см. 9, с. 273–290). Во всяком случае, читая предсмертную элегию Ленского ("Куда, куда вы удалились"), мы вправе вспомнить все то же стихотворение Кюхли:

"И недалек, быть может, час
Когда при черном входе гроба
Иссякнет нашей жизни ключ;
Когда погаснет свет денницы,
Крылатый бледный блеск зарницы,
В осеннем небе хладный луч..." (8, т. 1, с. 153)

Такой многослойный пласт предонегинских мотивов и тем в письме Пушкина к Гнедичу от 13 мая 1823 г., на наш взгляд, не может быть случайным. Важны здесь и прямые цитатные переклички, и перспективные для романа конструктивные предвосхищения. Можно полагать поэтому, что дата "9 мая 1823 г.", от которой Пушкин впоследствии отсчитывал время своей работы над произведением, – это день получения письма от Гнедича. Можно представить, насколько важно было для Пушкина в третью годовщину своего изгнания получить весточку из Петербурга, она могла возбудить множество мыслей, получавших у Пушкина всегда

творческое воплощение.⁴ Отметим здесь еще один трогательный штрих: если письмо от Гнедича было действительно получено в Николин день (9 мая), оно способствовало, несомненно, закреплению в памяти этой даты, ведь Гнедича звали Николаем.

Надаром поэтому, закончив в Болдино работу над романом, начатым семь лет назад в Кишиневе, Пушкин прежде всего вспоминает о Гнедиче, создав в октябре-ноябре 1830 г. несколько антологических эпиграмм и среди них – "На перевод Илиады" и "Труд"

"Миг вождеденный настал: окончен труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как поденщик ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,

Друга Авроры златой, друга пенатов святых?"

(2, т. 3, с. 220).

Это стихотворение заставляет вспомнить онегинскую строфу:

"Как часто летнею порою,

Когда прозрачно и светло

Ночное небо над Невою

И вот веселое стекло

Не отражает лик Дианы,

Вспомня прежние романы,

Вспомня прежнюю любовь,

Чувствительны, беспечны вновь,

Дыханьем ночи благосклонной

Безмолвно упивались мы!

⁴ Вероятно, Пушкин знал, что при первых слухах о грозящих ему гонениях, Гнедич стал одним из самых пылких его защитников. Ф.Н. Глинка вспоминал: "Между тем ... разнеслось по городу, что Пушкина берут и ссылка. Гнедич, с заплаканными глазами (я сам застал его в слезах) бросился к Оленину" (10, т. 1, с. 208).

Как в лес зеленый из тюрьмы
 Перенесен колодник сонный,
 Так уносились мы мечтой
 К началу жизни молодой" (2, т. 6, с. 24).

Именно от этой строфе в примечаниях к роману обозначена упомянутая нами выше отсылка к идиллии Гнедича.

В конце октября–начале ноября 1830 г. в черновике "Каменного гостя" появляется единственный до сих пор из обнаруженных в пушкинских рукописях портрет Гнедича (ПД 921, л. 46 об.; см. тж. 11, с. 238–243).

Самое задушевное, по определению В.Г. Белинского, произведение Пушкина, роман в стихах "Евгений Онегин" в каждой строфе обретает бесконечную глубину в силу концентрации пушкинских впечатлений и раздумий в их временной, выстраданной поэтом перспективе. Перспектива эта угадывается уже в первоначальной дате онегинского замысла, 9 мая 1823 г., поистине одухотворенной и бореньем с невзгодами, и дружеским участием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Макогоненко Г.П. Избранные работы. Л., 1987.
2. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений, т. 1–16. М., 1937–1949.
3. Цявловский М.А. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина. М., 1951.
4. Баевский В.С. Традиция "легкой поэзии" в "Евгении Онегине". In: Пушкин. Исследования и материалы, т. 10, Л., 1982.
5. "Русская старина", 1899, сентябрь.
6. Толстой Я. Мое праздное время, или собрание некоторых стихотворений. СПб., 1821.
7. Фомичев С.А. У истоков замысла романа в стихах "Евгений Онегин". In: "Болдинские чтения", Горький, 1982.
8. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения. М.–Л., 1967.
9. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1968.
10. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974.
11. Цявловская Т.Г. Рисунки Пушкина. М., 1980.

811-1111

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА В ЮЖНЫХ ПОЭМАХ ПУШКИНА

Траян Нэдэбан

(Traian Nădăban, Universitatea din Timișoara, Facultatea de Litere și Filosofie
România, 1900 Timișoara, Bd. Vasile Pârvan nr. 4.)

Роль пейзажа в поэзии А.С. Пушкина оценивается критикой разноречиво как на родине русского писателя, так и за рубежом.

Чаще всего в монографиях и комментариях полагают, что природа, равнодушная и ясная, сохраняет тайну и гармонию перед человеком, раздираемым сознанием и страстями.

Пушкин никак не является пантеистом, хотя он любит в природе красоту покоя, ликующий день, яркий свет солнца, зимнее утро и т.д.

В ранней лирике поэт рисует природу путем перечисления ее отдельных элементов и признаков, которые воспринимаются с максимальной "точностью", как в стихотворении "*Осень*":

"Октябрь уж наступил – уж роща отряхает
Последние листы с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницей ручей,
Но пруд уже застыл..." (4, т. 3, с. 246)

Картина лишена сильных элементов, великих метафор или сравнений. Простота, граничащая с прозаичностью, экспрессивное равновесие всех слов и выражений, обнаженная банальность, как отмечает румынский исследователь Ливия Которча, "более подходит нежному и ясному восприятию тихой гармонии и красоты мира. В них заключается общезначимость и символизм красоты природы, "сяющей смиренно" (см. 1).

Казалось бы все это верно, но нельзя эту оценку распространять на всю раннюю поэзию Пушкина.

Яркая страница в эволюции писательского дарования поэта

– это период создания южных романтических поэм, особенно "Бахчисарайского фонтана", "Кавказского пленника" и "Цыган".

Сама необычайная экзотическая обстановка мест южной ссылки питала поэтическое воображение романтического писателя. Вместо петербургских улиц перед ним были дикие и суровые горы Кавказа, бесконечные морские просторы Крымского побережья, бессарабские степи и, главное, удивительные фигуры горцев и "детей природы" – молдавских цыган.

В темпераментном искателе новых впечатлений и, бежавшем от столь прискучившего ему столичного общества, усилилась романтическая настроенность. Именно с этой особенностью не считаются многие исследователи раннего творчества Пушкина. Более того, в ряде работ и поныне продолжается пагубная для литературоведения тенденция: авторы настойчиво ищут в пейзажных зарисовках пушкинских поэм точного, даже "географического" воспроизведения "кавказских", "грузинских" и "бессарабских" мест. В зависимости от верности и "аутентичности" этого изображения и оценивают самобытность и силу таланта поэта.

Нередко сказывается упрощенная вульгарно-социологическая трактовка, содержащая деление на этапы процесса становления реализма Пушкина, "изживания" им романтизма. Уже по традиции цитируют знаменитую пейзажную картину из поэмы "*Цыганы*", в которой изображается будничная нищенская жизнь табора. Почти идентичный подход встречается при анализе других поэм. К примеру, анализируя роль и искусство пейзажа в ранних поэмах Пушкина, С. Бонди палагает, что поэт прибегает к "фантазии", но "трезвая, живая наблюдательность /.../ вступает у Пушкина в борьбу с задачами избранного им романтического направления" и что в "*Кавказском пленнике*" свойственная поэту реалистическая тенденция, вступившая в борьбу с романтическим направлением", привела к "открытию для русской литературы реалистического направления" (2, с. 17).

Другой пушкиновед, Г. Гуковский, акцентирует тот факт, что "Пушкин занят проблемой романтизма местного колорита, но изобразить крымский пейзаж более объективно в 1821 году он еще не смог". В продолжении своего толкования критик считает, что

в "*Кавказском пленнике*" субъективная система Байрона уже взрывалась изнутри объективным изображением этнографического материала, описанием жизни кавказских горцев и *объективным пейзажем* (Курсив наш – Т.Н.)" (3, с. 283–284).

К сожалению, анализ роли пейзажа в южных поэмах русского поэта под новым углом зрения мало заботит интерпретаторов. Бесспорно, можно согласиться с авторами, считавшими, что в южных поэмах Пушкина пейзажные зарисовки немногочисленны, бегло очерчены и предельно лаконичны. Но дело не в частотности появления картин природы, а в их роли, функции и экспрессивности.

Природа у Пушкина – особенно в южных поэмах – не является лишь декоративным или эмоциональным фоном, а выполняет различные художественные функции в образном раскрытии идейного содержания произведений, внутреннего мира исключительных романтических фигур Пленника, Алеко, Земфиры и др., даже порывов и мыслей самого поэта.

Такие функции можно наблюдать в "*Кавказском пленнике*", несмотря на художественную незрелость и чрезмерный мелодраматизм поэмы. Усталый от городской жизни молодой герой отправляется на Кавказ, в край свободы. Он поставлен автором в необычную, экзотическую обстановку. Из всей жизни персонажа писатель берет только один, но весьма романтический, исключительный и драматический эпизод, окутывая все остальное атмосферой таинственности, сознательной недосказанности и намеков. Однако, на Кавказе героя ожидает несчастье, он становится пленником "свободных людей". Пленник не в состоянии физически освободиться и освобождается лишь внутренне, любовью к полудикой черкешенке.

Все линии этой простой фабулы ведут к личной драме пленника, которая коренится во внутренних переживаниях новой разочарованности, скуки и одоночества. Переживания героя усиливаются при мысли, что он стал рабом горестной и трудной любви. Но особенно охватывает его душу тоска по настоящей свободе. Картины пейзажа как бы теряют вещественное содержание. Природа скорее всего приобретает метафорический и даже символический смысл. Создается, на наш взгляд, странная романтическая анти-

теза: непосредственно окружающая природа противопоставляется живописным отдаленным горам. Вместе с тем серия микропейзажей не просто готовит и возбуждает эмоциональное восприятие, а превращается в тонкий художественный прием раскрытия психологического мира "протагониста" произведения. Будто сейсмографом зарисовки природы прослеживают целую гамму переживаний не только пленника, но и самого автора, так как во многих отношениях поэма является средством самовыражения самых сокровенных дум и стремлений Пушкина.

Наконец, природа у поэта не просто субъективистская, как полагают в критике, но она обладает, несмотря на известную лаконичность выражения, особой силой суггестии и экспрессивности. Например, в таком ключе мы можем воспринимать различные пейзажные зарисовки унылой природы, когда "меркнет солнце за горами" и "затмилась перед ним природа". Он видит "пустынные равнины" и "однообразные вершины"; меж них "уединенный путь / В дали теряется /.../ и пленника младого грудь / Тяжелой взволновалась думой...".

По мере усиления в русском пленнике ностальгии и тоски по свободе, далекие горные хребты воспринимаются им не как стены темницы или как что-то недоступное, они вселяют в него надежду и "жажду бури":

"В час ранней, утренней прохлады,
Вперял он любопытный взор
На отдаленные громады
Седых, румяных, синих гор.
Великолепные картины!
Престолы вечные снегов,
Очам казались их вершины
Недвижной цепью облаков,
И в их кругу колосс двуглавый,
В венце блистая ледяном,
Эльбрус огромный, величавый,
Белел на небе голубом" (4, т. 4, с. 87-88).

Почти те же функции в художественной ткани произведения выполняет природа в поэме "*Цыганы*". Здесь сюжет и главные лица являются вариацией "*Кавказского пленника*". Однако психологический образ романтического исключительного героя развит значительно больше и гораздо последовательнее. Алеко драматичнее переживает столкновение идеала с действительностью. К тому же, поэт снимает с него ореол величия и совбодолюбия. В конце концов Алеко поступает как банальный преступник, за что его "дети природы" выгоняют из табора.

Скорее всего поэзия первобытного экзотичного племени заключается в жизненной мудрости старого цыгана, который понимает относительность человеческих чувств и действий и проявляет более гуманное отношение к окружающим:

"Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом
Равно сиянье льет она.

.....

Кто место в небе ей укажет,
Примолвя: там остановись!" (4, т. 4, с. 161-162)

Картины природы наполняются этическим и философским содержанием.

В ключевых сценах поэмы создается своеобразный психологический параллелизм мира природы и человека, как в следующем фрагменте:

"Он (Алеко), с криком пробудясь во тьме,
Ревниво руку простирает...
Темно; луна зашла в туман,
Чуть брезжит звезд неверный свет,
Чуть по росе приметный след
Ведет за дальние курганы:
Нетерпеливо он идет,
Куда зловещий след идет" (4, т. 4, с.164-165).

В своих ранних поэмах Пушкин был и остался романтиком несмотря на некоторые элементы поэтики реализма. Пейзажные зарисовки удачно входят в художественную ткань главных южных поэм. Природа не является лишь декоративным или эмоциональным фоном или самоцелью. Она рельефнее раскрывает идейный мир персонаже, доминантные черты "протагонистов" с исключительной романтической психологической структурой. Картины природы, особенно в *"Кавказском пленнике"*, динамичны и мобильны, они удачно передают целую гамму переживаний героев и нередко становится средством экспрессивного выражения авторских дум и настроений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ливия Которча, Сорина Бэлэнеску. Лекции по истории русской литературы XIX века. Яссы, 1976.
2. Бонди С. О Пушкине. Статьи и исследования. М., 1978.
3. Гуковский Г. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
4. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 10-ти томах. Л., 1977-1979.

II

ОЛЕГ ЛЕТОПИСНЫЙ И ПУШКИНСКИЙ

Иштван Феринц

(Ferincz István, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Согласно "Повести временных лет" (ПВЛ) княжение Олега в Новгороде начинается в 879 году, когда "умер Рюрик и, передав княжение свое Олегу – родичу своему, отдал ему на руки сына Игоря, ибо был тот еще очень мал."¹ Но не все летописи признают Олега князем. Например, предшествующий ПВЛ Начальный свод именуется Олега сначала воеводой Рюрика, а после его смерти – Игоря.² Любопытно, что в "Слове о Законе и Благодати" Илариона, написанном в 30-х годах XI в., род киевских князей возводится именно к Игорю, а не к Олегу и не к Рюрику. Видимо, Олег не был родственником Игоря; поэтому Никон или составитель Начального свода, стремясь укрепить версию династической преемственности русских князей, занимающих великокняжий престол в Киеве, возводит род русских князей не к Игорю, а к призванному новгородцами варяжскому князю Рюрику. При этом Рюрик объявляется отцом Игоря, а князь Олег низводится в ранг воеводы. Нестор же в начале XII в. уточняет и развивает варяжскую легенду Никона: упоминаемые в Начальном своде варяжские князья Аскольд и Дир объявляются теперь всего лишь боярами Рюрика, к тому же "не племени его". Убедившись на основании текста договора с Византией, что Олег является полноправным князем, Нестор возвращает ему княжеское достоинство, считает его родственником Рю-

¹ "Въ лѣто 6387. Умершю Рюрикови, предасть княженъе свое Олгови, от рода ему суща, въдавъ ему сынъ свой на руцѣ Игоря, бѣ бо дѣтескъ вельми" (1, с.38).

² "Рюрик же кнѣжащю въ Новѣгороде, роди сынъ, и нарече имя емоу Игорьъ. И възрастѣшоу же ся Игорю, и бысть храборъ и мудръ; и бысть оу него воевода, именем Олегъ, моужь моудръ и храборъ" (3, с. 12, см. тж. 2, с. 107).

рика, княжившим в годы малолетства Игоря.³ Кроме того, это утверждение совпало с народным преданием, знавшим Олега как князя.

Вокняжение Олега в Киеве связывается в ПВЛ с 882 годом, когда "выступил в поход Олег, взяв с собою много воинов и пришел к Смоленску, и принял власть в городе, и посадил в нем своих мужей..." Оттуда отправился вниз, и взял Любеч, а также посадил своих мужей. И пришли к горам Киевским, и узнал Олег, что княжат тут Аскольд и Дир. Тут спрятав часть своих воинов, послал к Аскольду и Диру, говоря им: "Мы купцы, идем к грекам от Олега и княжича Игоря. Придите к нам, к родичам своим". Когда же Аскольд и Дир пришли, все спрятанные воины выскочили из ладей, и сказал Олег Аскольду и Диру: "Не князья вы и не княжеского рода, но я княжеского рода, а когда вынесли Игоря, добавил: "Вот он сын Рюрика." И убили Аскольда и Дира..." (1, с. 39). Говоря об Аскольде и Дире, летописец специально подчеркивает, что князья, захватившие Киев, всего лишь "мужи Рюрика, не родственники его, но бояре"⁴, которые еще раньше (в 862 г.) отпросились в Царьград со своим родом, но остались в Киеве и стали владеть землей полян. Это должно оправдать убийство Аскольда и Дира Олегом, который действовал от имени Игоря, согласно летописной версии – сына Рюрика. Завоевание Киева позволяет Олегу объединить Новгород – центр северных групп восточно-славянских племен и Киев – центр южных групп племен. Точнее говоря Олег делает политическим центром объединенного государства Киев, что передается в летописи следующими словами: "И сел Олег, княже, в Киеве, и сказал Олег: "Да будет матерью городам

³ И эта версия Нестора, конечно, мало убедительна. Она легко опровергается простейшим расчетом: даже если мы допустим, что Игорь родился в год смерти Рюрика, все равно окажется слишком продолжительным регенство Олега – в год смерти последнего Игорю было бы более 30-и лет.

⁴ "И бяста у него [Рюрика] 2 мужа, не племени его, но боярина, и та и спросистася ко Царюгороду с родомъ своимъ. И поидоста по Днѣпру, и идуче мимо и узрѣста на горѣ градок [Киев]. Аскольдъ же и Диръ остаѣта въ градѣ семь ..., и начаста владѣти польскою землею..." (1, с. 36).

русским."⁵ Это событие, относимое летописью к 882 г., традиционно считается датой образования Древнерусского государства.

Основная деятельность Олега в следующие годы была направлена на завоевание и подчинение киевскому политическому центру славянских племен. Уже в следующем 883 году "начал Олег воевать против древлян и, покорив их, брал дань с них по черной кунице". А затем (в 884 и 885 гг.) выступает Олег против северян и радимичей, покорив их, уничтожает зависимость северян и радимичей от хазар, данниками которых они были: "И властвовал Олег над полянами, и древлянами, и северянами, и радимичами, а с уличами и тиверцами воевал" (1, с. 39–41) – констатирует летописец под 885 годом. Этим сообщением летописец как бы пытается очертить пределы подвластных Олегу земель. Они простираются от Новгорода до Киева; только уличи и тиверцы, обитавшие к западу от Южного Буга и Днестра, не покорились киевскому князю. Эти походы имели своей целью расширение территории Древней Руси, и укрепление ее границ, именно для этого Олег начал ставить города.

Иной характер носили походы Олега на Византию. Они являлись как бы продолжением походов славян на Византию в VI–VII вв. Это была борьба молодого развивающегося варварского государства с крупнейшим центром и наследником древней античной культуры, борьба за утверждение своего международного положения и укрепления экономических и культурных связей с Византией.

Если не считать похода 866 г. (еще до образования Древнерусского государства), то первым походом Руси на Византию является поход Олега 907 г., о котором подробно повествует летописец в ПВЛ (см. 1, с. 44–45). В летописном описании этого похода обнаруживаются многие черты характера Олега. Он, как и остальные первые русские князья Игорь, Ольга, Святослав, охарактеризован приемами устного народного эпоса. Олег направляется на Царьград со множеством воинов на конях и на кораблях; кораблей

⁵ "И сѣде Олегъ княжа въ Киевѣ, и рече Олегъ: "Се буди мати градомъ русьскимъ" (1, с. 38).

у него было 2000. Уже перечислением народов, составивших Олегово войско, летописец подчеркивает многочисленность его войска, и в то же время дает наглядный список племен, уже покоренных им. После прихода Олега к Царьграду, когда греки "замкнули Суд, а город затворили", описывается жестокость мести князя-варвара в окрестностях города: "Много убийств сотворили, разбили множество палат, и церкви пожгли. А тех, кого захватили в плен, одних иссекли, других замучили, иных же застрелили, а некоторых побросали в море". Однако эти жестокости не осуждаются летописцем, ибо так "обычно делают враги". Затем следуют эффектные эпизоды похода, несомненно, фольклорного происхождения, в которых проявляется мудрость и воинская смекалка Олега: он велел своим воинам поставить корабли на колеса и на кораблях при попутном ветре под парусами пошел к городу. Греки испугались и попросили пощады, обещая платить Олегу какую угодно дань. Олег ловко разгадывает все хитросплетения своих врагов-греков: они вынесли ему пищу и вино, но Олег не принял угощения, потому что оно было отравлено. Греки испугались и сказали: "Это не Олег, а святой Димитрий послан против нас Богом". "И приказал Олег дать дани на две тысячи кораблей: по двенадцать гривен на человека, а было в каждом корабле по сорок мужей." И согласились на это греки, и стали просить мира. Олег же заключает выгодный для Руси мирный договор с Византией. В знак одержанной победы Олег повесил свой щит на воротах Царьграда, "и вернулся в Киев, неся золото, и паволоки, и плоды, и вино, и всякое узорочье. И прозвали Олега Вещим, так как были люди язычниками и непросвещенными".

Приведенные эпизоды "биографии" Олега последовательно выдержаны в эпическом плане. Олег в летописи с легкостью, типичной для эпического героя, преодолевает все препятствия на своем пути; он без боя берет Смоленск, Любеч; хитростью овладевает Киевом; не встречая никакого сопротивления, побеждает племена древлян, северян и радимичей; идет походом на Царьград; греки фактически не оказывают ему никакого сопротивления; Олег запугивает их хитростью и заставляет их уплатить огромную дань; мудрый и "вещий", он не пьет вина, отравленного греками; в знак

победы вешает свой щит на воротах Царьграда к вящему позору врагов и славе своей родины. Перед нами образ мужественного, мудрого и хитрого князя-воина, образ которого не создается в самой литературе, а только попадает в нее из фольклора. Как указал в свое время еще Н. Костомаров, в описании похода Олега на Византию очень сильно дают себя знать следы народно-поэтического предания (см. 4, с. 71–73)⁶. Когда события записываются по следам народных преданий возникает своеобразный стиль в изображении героя, который Д.С. Лихачев назвал эпическим (см. 5, с. 63–71). Характерной особенностью этого способа изображения человека является отражение не внутренних переживаний героя, а главным образом – его поступков, подвигов, неотделимых от него. Образ Олега неотделим от совершенных им подвигов, деяний, запечатлевшихся в памяти народа. Летописные поступки, деяния Олега составляют его яркую характеристику, которая едина, неизменна и прикреплена к нему. Такая характеристика героя является как бы его гербом, "она кратка и необычайно выразительна, как щит Вещего Олега на воротах Царьграда" (5, с. 65).

Как послал Олег после победы мужей своих заключить мир и установить договор между греками и русскими, об этом подробно рассказывает летописец несколько позднее, под 912 г. Сообщив, что "послы же, посланные Олегом, вернулись к нему и поведали ему все речи обоих [Льва и Александра – И.Ф.] царей, как заключили мир и договор положили между Греческой землею и Русскою и установили не преступать клятвы – ни грекам ни руси", летописец констатирует, что "жил Олег, княжа, в Киеве, мир имея со

⁶ Костомаров указывает на то, что перечисление народов, отправляющихся с Олегом на Византию, является обычным в героических песнопениях; число сорок (на каждом корабле было по 40 человек!) явно обличает, в ряде других признаков, песенный склад рассказа; число двенадцать (Олег требует по 12 гривен на человека!) – опять число символическое, обычное в песнях и сказках. Мотивы: установление кораблей на колеса, и отравленные пища и питье, обильная дань с побежденных, символический знак одержанной победы (щит на воротах Царьграда) все они фигурируют во многих народных сказаниях, следовательно являются отражением мотивов исторического фольклора.

всеми странами" (1, с. 92–93), и тут же, под 921 годом, приводит предание о смерти Олега от своего коня.

Историческая (фабульная) основа этого сказания была, видимо, довольно бедной: в Новгородской первой летописи, отражающей более древнюю летопись, чем ПВЛ, об Олеге было сказано только, что "иде Олег к Новгороду, и оттуда в Ладогу. Друзии же скажут, яко идущю ему за море, и уклону змиа в ногу, и с того умре; есть могила его в Ладозе" (2, с. 109)⁷. На материале этой скромной фабулы был построен очень изящный сюжет о сбывшемся предсказании волхва.

Волхв предсказал князю смерть от любимого коня. Олег поставил его кормить, "решив никогда на него не садиться." Однако впоследствии ("на пятый год помянул он своего коня") он узнает, что конь уже умер. Олег посмеялся над лживым предсказанием и пожелал увидеть кости коня. Но когда князь наступил ногой на "лоб" (череп) коня, то был ужален "выползшей из черепа змеей", разболелся и умер.

Это предание имеет законченный сюжет, который раскрывается в лаконичном драматическом повествовании, в котором особенно интересен редкий для древнерусской литературы прием обратной временной последовательности (см. 6, с. 38). Сказание начинается с вопроса Олега о судьбе коня, которого когда-то поставил кормить, "решив никогда на него не садиться", потом рассказывается, почему он расстался с любимым конем, а затем повествование снова возвращается к исходному моменту рассказа – к вопросу Олега: "Где конь мой, которого приказал я кормить и беречь?" Узнав, что конь "умер", Олег "посмеялся и укорил того кудесника, сказав: "Не право говорят волхвы, но все то ложь", ибо предсказание не сбылось. Он хочет своими глазами убедиться в лживости пророчества и увидеть кости любимого коня. Кульминацией ска-

⁷ На легендарность рассказа о смерти Олега указывает, в частности, тот факт, что в Новгородской летописи местом захоронения Олега названа Ладога, предание о княжеском коне вообще отсутствует, а версия о смерти от укуса змеи дается с оговоркой: "Друзии же скажут..."

зания является сцена неожиданной гибели "вещего" князя; именно здесь элементы описания выполняют подлинно сюжетную функцию. Видимо, не случайно, эта сцена выписывается чрезвычайно тщательно, как бы привлекая и останавливая внимание читателя на отдельных моментах: "И приказал оседлать себе коня: "Да увижу кости его". И приехал на то место, где лежали его голые кости и череп голый, слез с коня". И вновь кощунственно "посмеялся и сказал: "От этого ли черепа смерть мне принять?", и даже смело "ступил он ногою на череп". До самого последнего момента кажутся справедливыми насмешки разуверившегося в прозорливости волхов Олега. Развязка поэтому оказывается совершенно неожиданной и настолько впечатляющей, что благочестивый летописец испугался, как бы читатель не уверовал в пророческий дар языческих волхов, и вынужден был включить в летопись пространную выписку из "Хроники Георгия Амартола", разъясняющую, что если "чародейство" иногда и сбывается от волхвования, то это случается "попущением божим и творением бесовским", и что вообще подобными делами испытывается твердость нашей веры. Эта концовка была явной (и не очень удачной) попыткой внехудожественными средствами приглушить вывод, "подсказанный" сюжетом: Олег ведь разуверился в прозорливости волхов и все-таки бог "пустил" его гибель и торжество волхва. В сказании ярко выражена мысль о силе судьбы, о неизбежности рокового конца для незаурядной личности, вознесенной судьбой и избалованной удачами. Смысл сказания в том, что человеку, как бы ни был он мудр и могуществен, не миновать тяжелой расплаты за свою самонадеянность, кощунство и пренебрежение к установившимся нормам, традициям жизни. Судьба Олега, подобно судьбам многих эпических героев подтверждают, что в жизни есть традиции, нормы, запреты, нарушение которых неизбежно приводит к гибели даже самого незаурядного человека. Такие люди обыкновенно гибнут неожиданно и в расцвете своих жизненных сил. Этот летописный эпизод, как мы знаем, лег в основу баллады А.С. Пушкина "Песнь о вещем Олеге" (1822 г.).

Пушкин не только использует летописные предания и блестяще рисует эпоху древнеславянского язычества, но и берет ро-

мантический сюжет чудесного таинственного предсказания. Он не только сохраняет народно-национальный колорит предания, но и придает ему в своей балладе полный исторический характер. Он хочет изобразить не только русскую народную легенду, но именно русскую культуру IX – X веков. Пушкин понял, что человек определен в своем характере не только национальностью, но и историей, поэтому в "Песне о вещем Олеге" все – от сюжета до слога – объясняется именно историческим заданием характеристики эпохи в пределах истории народа (см. 7, с. 331). Уже название баллады необычное: это "Песнь", то есть уже в названии есть архаический оттенок (ср. "Песнь песней" в Библии!). Пушкин пишет свое стихотворение не от своего лица, но и не от лица иноплеменника, а от лица русского певца, но певца X века; при этом он сохраняет и "взгляд европейца", уясняющий взгляды того певца, от лица которого как бы написана баллада. Эти же взгляды определены судьбами народа.

Перед нами народ-кочевник, воинственный, суеверный, но поэтически настроенный. Первые же слова общеизвестной первой строфы: "Как ныне сбирается вещий Олег..." определяют тональность стиля. Это слова – не архаические, но употребляющиеся для создания атмосферы старины. Уже здесь Пушкину удалось воссоздать представление о древних нравах и древней жизни. Упоминаемые здесь качества ("неразумные хазары"), поступки, понятия расцениваются в духе тех диких времен, в духе буйной политики народов X века. Хазары ведь совершили такой же буйный набег, какой сейчас совершает сам Олег, т.е. они неразумны не с точки зрения Пушкина. Или при описании свирепой мести Олега: "Их села и нивы... обрек он мечам и пожарам." Нет речи о сочувствии Пушкина таким отношениям, как неосуждается и летописцем жестокость князя при осаде Царьграда, ибо в духе тех времен так поступают враги. Это понятия и чувства людей X века. В последних двух строках этой же строфы начинает вырисовываться перед нами целая концепция истории Древней Руси. Князь и его верный конь, дружина князя едут "по полю" как былинные герои. Характерно, что они едут "по полю" т.е. не по дороге, которой нет. Вообще в балладе нигде нет описания дома, постройки, в ней мес-

то действия – под небом, даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег "со двора", а тризна в конце баллады на холме у берега. В изображении Пушкина дело Олега – не управление, а только война. Так именно князь предстает перед нами в речи волхва. Олег, вознесен судьбой, избалован военными удачами, только воюет, и пирует, и как сын своей эпохи, язычник – безропотно покоряется предсказаниям кудесника, и совершает тризны с заклинанием коня, могущего служить воину в битвах на том свете. Однако особенно характерен в этом контексте эпитет "в цареградской броне". Ведь этот суеверный князь-язычник, суровый воин, живущий под открытым небом на коне, едет "с дружиной своей в цареградской броне"... Жестокие победители могут обречь мечам и пожарам села и нивы, могут пировать вспоминая битвы, но сковать броню они не могут, не умеют. Броня – это оседлый труд, это культура. Их нет у народа-кочевника. "И вот эту культуру Олег – воин и дикарь – берет с бою в Византии" (7, с. 334). Таким образом Пушкин словосочетанием "в цареградской броне" в сжатой форме дает понять читателю стремление молодого развивающегося варварского государства к установлению экономических и культурных связей с Византией, крупнейшей наследницей античной культуры, подчеркивая, что культура на Руси идет оттуда, из Царьграда, на воротах которого висит щит Олега.

Пушкинский Олег скорее драматичен, чем эпичен. Это отражается в его жестах, в мимике и в речи. Его слова сообразно обстоятельствам меняют эмоциональную окраску. В его обращении к кудеснику слышится властный, самоуверенный тон могучего князя, а после предсказания кудесника наступает момент сомнения и колебания. И как ярко, скульптурно и лапидарно выписаны жесты и мимика Олега в сцене трогательного прощания с конем! Затем идет описание пира, передающее бег времени, и весть о смерти коня, которая означает: оправдались сомнения. Она вызывает у Олега печальное раздумье ("Олег головою поник... Что же гаданье?"), за которым следует в форме внутреннего монолога главное обращение Олега к кудеснику. В последней строке строфы передается немедленное решение Олега: "И хочет увидеть он кости коня..." Эмоция грусти и нежности достигает высшей точки в

последнем прощании с конем ("...Спи, друг одинокий!"). В конце этого прощания скорбь, дошедшая до предела, переключается в злую иронию ("...Мне смертию кость угрожала!"), и тут же настигает Олега трагический конец. "Недоверие Олега к предсказанию составляет драматический стержень баллады: сначала это только усмешка, сомнение, потом полная уверенность в лживости предсказания и, наконец, развязка: судьба настигает Олега как раз в тот момент, когда он бросает ей дерзкий, насмешливый вызов" (8, с. 45).

Но образ Олега в балладе оттеняется еще его отношением к волхву и коню. В ответ на самоуверенный и властный тон вопроса князя в третьей строфе звучат слова гордого, сохраняющего свое достоинство перед лицом "могучего владыки", кудесника: "Волхвы не боятся могучих владык, А княжеский дар им не нужен". Еще во второй строфе, где начинается характеристика волхва, говорится, что "покорный Перуну старик одному" не подчиняется никакой земной власти только Перуну, главному божеству славян-язычников. Это "вдохновенный кудесник", который связан незримыми связями "с волей небесною", именно поэтому он "заветов грядущего вестник". Он видит то, что недоступно обыкновенному взгляду. Эпитет "вдохновенный" приближает образ кудесника к образу поэта-пророка, наделенного силой безошибочного предвидения, которое выделяет его из среды обыкновенных людей (9, с. 44). Отсюда понятно, что у Пушкина как бы карой за сомнение в истине слов вещего слуги Перуна оказывается смерть Олега.

Не менее важно с точки зрения образа Олега его отношение к коню. Олег, воинственный князь народа-кочевника, вся жизнь которого проходит на коне. Все мысли кочевников о победе, о быте и обо всем связаны с конем. Конь – это друг кочевника, и естественно, что Пушкин избирает именно легенду о коне, как судьбе. Уже в первой строфе появляется "верный" конь как заключение строфы. Третья строфа опять заканчивается темой коня: конь – это высшая ценность, мерило щедрости ("В награду любого возьмешь ты коня."). Затем в речи волхва целая строфа отводится коню. Он не боится опасности, и, "чуя господскую волю", всегда

соответственно ей остается верным боевым товарищем. Затем – конь становится центром изложения: прощаясь с ним, Олег как бы не находит подходящих слов; он и "верный друг", и "товарищ", и "верный слуга". Трогательная товарищеская любовь князя к своему коню выражается в заботливости о его судьбе и в строках, передающих нежность жестов прощания. Можно сказать, что конь – это один из героев баллады, хотя и бессловесный. Благодаря таланту Пушкина, он всегда живо выступает перед нами и в похвалах кудесника, и в речах Олега.

При всем историзме воссоздания летописного сказания Пушкиным, в балладе есть субъективный, авторский момент: это – мысль о судьбе, властвующей даже над такими незаурядными людьми, как "могучий" Олег, – о судьбе, от которой, по летописному преданию и по слову народной пословицы, "не уйдешь", и "от судьбы защиты нет..." Эта мысль придает балладе Пушкина неуловимый оттенок грусти, элегический тон. Этим тоном овеяна, конечно, и сцена тризны Олега в последней строфе, где представлены новые персонажи (князь Игорь и Ольга) исторического круговорота, но поступки, действия участников по-старому повторяются.

"Дружина пирует у берега;
Бойцы поминают минувшие дни
И битвы, где вместе рубились они".

ЛИТЕРАТУРА

1. Повесть временных лет. In: "Памятники литературы Древней Руси. XI – начала XII века." М., 1978.
2. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М–Л., 1950.
3. Новгородская четвертая летопись. In: "Полное собрание русских летописей", т. 4, ч. I, вып. второй. Л., 1925.
4. Костомаров Н. Предания первоначальной русской летописи. Исторические монографии и исследования, т. 13, С-Пб., 1881.
5. Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970.
6. Истоки русской биллетристики. Л., 1970.
7. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.
8. Сломинский А. Мастерство Пушкина. М., 1959.
9. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. М., 1980.

ПУШКИН ОТВЕЧАЕТ ЧААДАЕВУ

Андрей Заварзин, Валерий Лепяхин

(Andrej Zavarzin, Valerij Lepahin, József Attila Tudományegyetem,
Szlovák Filológiai Tanszék, H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Из всех "Философических писем" Чаадаева первое "Письмо", на которое Пушкин счел нужным возразить, пользуется наибольшей популярностью. В этом можно усмотреть некоторый парадокс. Конечно, оно наделало много шума; из-за него Чаадаева объявили сумашедшим; в нем некоторые взгляды Чаадаева высказаны в наиболее резкой и крайней форме, но все же, взятое в отдельности, без других более поздних произведений, это не самое глубокое и интересное "Письмо" московского философа может стать "кривым зеркалом" чаадаевской концепции. Однако, его чаще других "Писем" цитируют исследователи творчества Чаадаева, и преимущественно те высказывания о России, которые Чаадаев впоследствии пересмотрел, или от которых совсем отказался. Как нам кажется, это связано с особой формой "Письма" Чаадаева, полемической заостренностью и парадоксальностью высказанных там взглядов. Многие оппоненты (Ф. Вигель, Д. Татищев, П. Надеждин, митрополит Серафим, А. Хомяков и др.) опровергали мнения Чаадаева историческими фактами, косвенно уличая автора "Письма" в незнании своей истории. "Письмо" написано так, что исключает возможность серьезных аргументированных возражений. Это сразу же почувствовал, например, П. Вяземский: "Такого рода парадоксы хороши у камина для оживления разговора, но далее их пускать нельзя... Даже и опровергать их нельзя, потому что опровержение было бы обвинением, доносом" (Цит. по 10, с. 58). Поэтому, собственно и поныне остается возможность цитировать "исторические мнения" Чаадаева даже в серьезных работах как истину в последней инстанции: это парадокс (пусть салонный), а парадокс научным или историческим фактом не опровергается.

Какая реакция на "Письмо" Чаадаева последовала за его

публикацией? – 1) Опровержение исторических утверждений Чаадаева конкретными фактами из истории России, но, по Вяземскому, "у каминный" парадокс таким образом опровергать бесполезно и безнадежно, что и подтвердила дальнейшая судьба "Письма" в истории русской мысли. 2) Попытки оспорить саму концепцию, но это значило бы, опять же по мнению щепетильного Вяземского, написать обвинение, даже донос. 3) Намерение уличить автора в невежестве (к чему склонялся А. Хомяков), но ради парадокса автор ведь мог лишь "поиграть" в невежество. 4) Обвинение автора в бредовых идеях, в сумасшедствии, что и сделали тогда официальные власти. 5) Можно было увидеть в "Письме", как увидел Министр Народного Просвещения С. Уваров, "систематическую ненависть человека, хладнокровно оскорбляющего святая святых и самое драгоценное своей страны" (см. 4, т. 2, с. 529). 6) Наконец, можно было не удостоить ответа, но с надеждой на личную встречу "у камина" и продолжение игры в парадоксы.

Пушкин брался за трудную задачу. Отвечая Чаадаеву, нужно было исключить возможность всех двусмысленных истолкований своего ответа. И поэт с этой задачей блестяще справился. Как отмечает В.А. Кошелев, "отповедь Пушкина была откликом самым доброжелательным и одновременно самым непримиримым" (10, с. 57). Ответ Пушкина еще недостаточно проанализирован, на некоторые детали этого ответа еще не обращено должного внимания. Как замечает С.Л. Франк: "...история русских иллюзий и фантазий, русских заблуждений, изучена гораздо более внимательно и основательно, чем история русской здоровой мысли, воплощенной прежде всего в Пушкине" (17, с. 64). "Ответ" мы понимаем в широком смысле. Это во-первых, письма 1831 и 1836 годов и черновик к последнему. "Письмо" Чаадаева занимает 19 страниц, ответ Пушкина – 2 страницы, поэтому особенно интересно посмотреть, на что Пушкин посчитал необходимым возразить, а что оставил без внимания. Во-вторых, "ответ" в широком смысле, – это исторические воззрения поэта, нашедшие отражение в его статьях и письмах, а в-третьих, художественное творчество Пушкина, его произведения, которые, может быть, наиболее убедительно "отвечают" Чаадаеву, будь то "Капитанская дочка", "Полтава" или "Борис

Годунов".

В изложении темы мы будем следовать за письмом Пушкина, а не Чаадаева, которого, кстати, поэт упрекал за отсутствие "плана и системы во всем сочинении" еще в 1831 году, отвечая на некоторые эстетические воззрения Чаадаева.

* * *

Россия и Европа. – Эта проблема особенно занимала русские умы в начале XIX века. Чаадаев считал схизму (разделение церквей) трагедией для России, которая отделила ее от Христианства (конечно, от Католичества, а не от Христианства, но в то время для Чаадаева это были синонимы), от "мировой идеи", от "настоящего прогресса", от "чудотворного начала", от "просвещенных, цивилизованных народов" (4, т. 1 с. 330, 331). В принципе Пушкин согласен с Чаадаевым, но уточняет, что "схизма отъединила нас от остальной Европы" (1, т. 10, с. 688): во-первых, отделила "нас", т.е. не только Россию, а вообще всю восточную ветвь христианства, а во-вторых, отделила просто от "остальной Европы", а не от "просвещенных цивилизованных народов", как у Чаадаева. Читая русские летописи, проповеди, жития, нельзя не обратить внимания на то, что они полны благодарения Богу за то, что Русь приняла крещение от православного Константинополя, а не от католического Рима. Как трагедию в русской литературе и истории этот факт никогда не рассматривали, скорее наоборот, начиная с описания выбора веры св. князем Владимиром это событие поэтизировали и воспевали. И не из вражды к Католичеству, а из веры в Божественный Промысл, который судил тому быть и который верующее сознание воспринимает с благодарностью, ибо Провидение не может ошибиться. Чаадаев же видит в этом факте "волю роковой судьбы" (4, т. 1, с. 331).

Пушкин согласен со своим оппонентом в том, что "мы не принимали участия ни в одном из великих событий, которые ее (Европу) потрясали" (1, т. 10, с. 699). Однако поэт видит тут простой, но принципиальный ответ: у России "свое особое пред-

назначение" (1, т. 10, с. 688), которое в другом месте Пушкин называет "высоким" (1, т. 7, с. 210): "Это Россия, это ее необъятные пространства поглотили монгольское нашествие. Татары не посмели перейти наши западные границы и оставить нас в тылу. Они отошли к своим пустыням, и христианская цивилизация была спасена... Нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех" (1, т. 10, с. 688–689). Из ответа Пушкина вытекает, что Россия *косвенно* все же принимала участие в жизни Западной Европы. Оно носило не прямой характер, поскольку у России было другое предназначение. Характерна здесь полная противоположность взглядов Пушкина и Чаадаева на проблему. Для последнего татаро-монгольское иго – это "иноземное владычество, жестокое и унижительное" (4, т. 1, с. 324), для Пушкина эта эпоха освящена высоким словом "мученичество", которое Россия приняла не только за себя, но и за своих западных братьев, за христианскую цивилизацию вообще. Пушкин связывает в своем ответе особое предназначение России с принятием Православия и видит в нем не "волю роковой судьбы", а приурочивание России к этому мученичеству.

Отношение Чаадаева к Византии также вызвало возражения Пушкина. Чаадаев называет Византию "растленной", утверждает, что она была в то время (X век – принятие Русью христианства) "предметом глубокого презрения" западноевропейских народов. "Вы говорите, – пишет Пушкин, – что источник, откуда мы черпали христианство, был нечист, что Византия была достойна презрения и презираема и т.п.", но, согласно поэту, такой взгляд на проблему страдает односторонностью. Можно взглянуть на нее с другой стороны: "У греков мы взяли Евангелие и предания, а не дух ребяческой мелочности и словопрений. Нравы Византии никогда не были нравами Киева" (1, т. 10, с. 689). Для Чаадаева важно, "откуда" брали, для Пушкина "как" и "что" брали, ведь "...разве сам Иисус Христос не родился евреем и разве Иерусалим не был притчею во языцех? Евангелие от этого разве менее удивительно?" (1, т. 10, с. 689). Выше говорилось о том, что в летописях часто возносится хвала Богу за то, что Русь приняла Христианство от Византии, но не менее часто мы встречаем критические высказыва-

ния в адрес как греческих митрополитов, так греков вообще и Византии в целом. Пушкин поэтому и делает акцент на критическом усвоении византийского наследия. Для него Русь приняла от Византии "свет Христианства" (1, т. 7, с. 210).¹

Здесь же Чаадаев высказывает еще одну идею, которая позволяет лучше понять его концепцию. "Только что перед тем (перед крещением Руси – А.З.), – пишет он, – эту семью (христианских народов – А.З.) похитил у вселенского братства один честолубивый ум (имеется ввиду св. патриарх Фотий – А.З.); и мы восприняли высокую идею в столь искаженном людской страстью виде" (4, т.1, с. 331). Этот отрывок исключительно интересен и характерен для первого философского письма. Отношение к патриарху Фотию у Чаадаева резко отрицательное. Для Православия же он прежде всего святой, потом богослов, который впервые сформулировал, почему *filioque* неприемлемо для православной догматики и всего православного Предания. Это было в середине IX века. Официальной же датой схизмы считается 1054 год (через 200 лет после патриарха Фотия и через 65 лет после крещения Руси), завершением же раскола можно считать начало XIII века – взятие крестоносцами Константинополя в 1204 году.

* * *

И Чаадаев, и Пушкин высоко оценивали роль Христианства в мировой истории. В рецензии на "Историю русского народа" Н. Полевого последний писал: "Величайший духовный и политический поворот нашей планеты есть Христианство. В сей-то священной стихии исчез и обновился мир. История древняя есть история Египта, Персии, Греции, Рима. История новейшая есть история

¹ Для сравнения процитируем А. Хомякова: "Мы принимали от умирающей Греции святое наследие, символ искупления и учились слову; мы отстаивали его от нашествия Корана и не отдали во власть папы; сохраняли непорочную голубицу, перелетевшую из Византии на берега Днепра и припавшую на грудь Владимира" (18, с. 130).

Христианства." (1, т. 7, с. 100). Под этими словами подписался бы и Чаадаев, но вслед за этим общим утверждением сразу наметилось бы расхождение. Для Чаадаева истинное Христианство господствует, "правит всем" и все формирует только в католической Европе, – "там все совершило Христианство" (4, т.1, с. 334). Чаадаев даже считает историю католической Европы "священной, подобно истории древнего избранного народа" (4, т. 1, с. 335).

За русскими, как, например, и за абиссинцами он признает право называться христианами, но в христианстве тех и других осуществлен совсем не тот "порядок вещей", который "составляет конечное назначение человеческого рода". "Неужели вы думаете, – обращается Чаадаев к своему адресату, – что эти нелепые отступления от божеских и человеческих истин (читай – Православие) низведут небо на землю" (4, т. 1, с. 333). Итак, существует воплотившая в жизнь Христианство католическая Европа и закостеневшая в "нелепых отступлениях от божеских и человеческих истин" Россия, Абиссиния и некоторые другие страны, которым Чаадаев отказывает в праве на свой путь, даже в праве на будущее.

Пушкин ставит диагноз этим категоричным заявлениям "московского философа". "Поймите же и то, – пишет Пушкин в одной рецензии, косвенно отвечая Чаадаеву, – что Россия никогда ничего не имела общего с остальной Европою; что история ее требует другой мысли, другой формулы, как мысли и формулы, выведенные Гизотом из истории христианского Запада." (1, т.7, с. 100). Для Пушкина совершенно очевидно, что любая схема исторического развития останется схемой и никогда не будет носить универсального характера. Плодотворная концепция не может быть отвлеченной умственной конструкцией, она строится на основе определенного исторического материала и накладывать ее, исходя из уверенности в ее универсальности, на другие эпохи или страны было бы ошибкой. Ведь чаще всего то, что не укладывается в однажды "сработавшую" схему, отсекается и объявляется не имеющим значения и не заслуживающим изучения и анализа. Пушкин же делает свои обобщения исходя из истории. С. Франк писал: "Величайший русский поэт был также совершенно оригинальным и, можно смело сказать, величайшим русским политиче-

ским мыслителем XIX века" (17, с. 31). Это заметили и современники поэта, П. Вяземский писал: "В Пушкине было верное понимание истории... Принадлежностями его ума были: ясность, проницательность, трезвость... Он не писал бы картины по мерке и объему рам, заранее изготовленных, как то часто делают новейшие историки, для удобного вложения в них событий и лиц, предстоящих изображению" (2, т. 8, с. 426).

Не согласен Пушкин с Чаадаевым и относительно единства Христианства, которое для Чаадаева "заключается всецело в идее слияния всех, сколько их ни есть в мире, нравственных сил" для установления "социальной системы или церкви, которая должна водворить царство истины среди людей" (4, т. 1, с. 321). На это Пушкин еще в письме 1831 года возражает: "Вы видите единство христианства в Католицизме, то есть в папе. Не заключается ли она в идее Христа, которую мы находим также и в протестантизме?" (4, т. 2, с. 448). Пушкин отмечает католикоцентризм Чаадаева, напоминая ему о протестантской вере Христианства, но, главное, Пушкин оказывается более, чем Чаадаев, подготовлен богословски. Церковь есть тело Христово и сам Христос является его главной, по учению апостола Павла (Еф. 1:23, 4:16, 5:23; Кол. 1:18 и др.).

Пушкин счел необходимым сказать несколько слов и о духовенстве, хотя Чаадаев в первом письме его прямо не критикует. "Наше духовенство, — пишет поэт, — до Феофана, было достойно уважения, оно никогда не пятнало себя низостями папизма (это, может быть, единственный выпад Пушкина в духе Чаадаева, как бы "мечь" ему за "растленную Византию") и, конечно, никогда не вызвало бы Реформации в тот момент, когда человечество больше всего нуждалось в единстве" (1, т. 10, с. 689). Оценивая роль духовенства в русской истории, Пушкин выделяет два этапа: допетровский и постпетровский. Роль духовенства в русской жизни до Петра была исключительно велика. Древняя Русь унаследовала от Византии вместе с двуглавым орлом на гербе и идею симфонии светской и церковной, царской и патриаршей власти. Эта идея однако чужда и цезарепапизма и папоцезариата и демократической идеи отделения церкви от государства. Конечно, симфония ни-

когда не находила полного воплощения в государственной жизни, но важно, что как идея она жила и в Церкви, и в государстве, и роль духовенства как необходимого субъекта этой симфонии была естественно высока и неоспорима. Но духовенство и вне концепции "симфонии" сыграло в истории России исключительно важную роль. В эпоху татаро-монгольского ига оно было едва ли не единственным образованным слоем в русском обществе: "Духовенство, пощаженное удивительной сметливостью татар, одно – в течении двух мрачных столетий – питало бледные искры византийской образованности" (1, т. 6, с. 361). В другом месте Пушкин нашел даже необходимым противопоставить русское духовенство католическому, правда без подробных объяснений своего утверждения: "В России влияние духовенства было столь же благотворно, сколь пагубно в землях римско-католических. ... Мы обязаны монахам нашей историей, следовательно и просвещением" (1, т. 7, с. 164).

С Феофана Прокоповича (точнее с Петра I) по Пушкину наступают новые времена. В черновике письма 1836 года он писал Чаадаеву: "Петр Великий укротил (другой вариант – "уничтожил") духовенство, отменив партиаршество" (4, т. 2, с. 464). Серьезный удар по духовенству, считает Пушкин, нанесла позже Екатерина II. И если говорить об отсталости русского духовенства, то и там надо искать ее истоки. "Екатерина явно гнала духовенство, жертвуя тем своему неограниченному властолюбию и угождая духу времени... Семинарии пришли в совершенный упадок. Многие деревни нуждаются в священниках... Жаль! ибо греческое вероисповедание, отделенное от всех прочих, дает нам особенный национальный характер" (2, т. 7, с. 164). Если Чаадаев упрекает Россию в отсутствии "своего лица", то для Пушкина очевидно, что "свое лицо" у России есть и сформировано оно Православием. Поэтому такие грустные нотки звучат у Пушкина в оценке екатерининской эпохи: есть свое лицо, свой "особенный национальный характер", да вот как бы их не потерять из-за непродуманных и чуждых духу русской жизни реформ и указов. В отличие от Чаадаева, Пушкин связывал отсталость современного ему русского духовенства не с принятием христианства от Византии, а с позднейшими преобразованиями в государственной и церковной жизни России и искал

корни этой отсталости не в X, а в XVIII веке, в эпохе т.н. Просвещения.

Интересно и замечание Пушкина о Реформации. По Чаадаеву главной идеей Европы является идея единства, которое он называет "высшим началом", оно должно привести к слиянию всех нравственных сил в одно и установить царство истины или царство божие на земле. В известном смысле это единство, это Царство Божие в Европе Чаадаев считает "действительно осуществленным" (4, т. 1, с. 336). В такую концепцию совершенно не уместается Реформация, на что и указывает Чаадаеву Пушкин. Надо или признать этот факт великого раскола религиозного единства Европы, или объяснить его так, чтобы этот раскол выглядел необходимым этапом в формировании единства. Чаадаев идет обоими путями. А.И. Тургенев писал Пушкину об отношении Чаадаева к Реформации: Чаадаев "читает и протестантов, но находит в них или подтверждение своему взгляду на историю, или слабые доказательства, кои спешит обессилить, или устраняется от состязания, когда доводы противников слишком сильны" (4, т. 2, с. 309). В одних случаях он резко отрицательно относится к Реформации, на что Пушкин в письме к Вяземскому откликается следующим образом: "Не понимаю за что Чаадаев нападает на Реформацию (то есть на известное проявление христианского духа. Насколько христианство потеряло при этом в отношении своего единства, настолько же оно выиграло в отношении своей народности)" (4, т. 2, с. 309). Из этого высказывания видно, что если для Чаадаева единство – абсолютный критерий (на нем держится вся его концепция), то для Пушкина этот критерий носит относительный характер и разделение иногда более необходимо для сохранения самостоятельности или для развития, чем формальное единство.

Но с другой стороны, Чаадаев пытается иногда и оправдать Реформацию. И тогда английская революция и возникновение англиканства изображается им как "религиозное развитие" (4, т. 1, с. 336). И даже более того: "Все политические революции были там (в Европе – А.З.) по сути революциями нравственными. Искали истину и нашли свободу и благоденствие" (4, т. 1, с. 335). На примере этого чаадаевского противоречия хорошо видно, как не-

возможно соединить утопические представления о всеобщей свободе и благоденствии с евангельской Христовой истиной, и как Чаадаев вынужден жертвовать этой истиной, чтобы не разрушилась его историософская схема. Справедливости ради надо заметить, что позднее Чаадаев изменил свое отношение к революциям, о чем речь пойдет ниже. Пушкин же уже в то время более трезво относился и к революциям, и к идее демократии. В черновике письма к Чаадаеву он как положительный факт оценивает деятельность императора Николая I, который "первый воздвиг плотину (очень слабую еще) против наводнения демократией, худшей, чем в Америке" (1, т. 10, с. 701). Как видим, историческое и историософское мышление Пушкина было более гибким и объективным.

* * *

Наиболее подробно Пушкин возражает на несправедливые выпады Чаадаева относительно истории Руси. Если в 1831 году Пушкин писал Чаадаеву "я не всегда могу согласиться с вами" (4, т. 2, с. 448), в начале письма 1836 г. "я далеко не во всем согласен с вами" (1, т. 10, с. 688), то относительно истории России поэт "решительно не может согласиться" (1, т. 10, с. 689). С чем же конкретно не соглашается Пушкин? "У всех народов, – пишет Чаадаев, – есть период бурных волнений, страстного беспокойства, деятельности без обдуманых намерений... Это пора великих побуждений, великих свершений, великих страстей у народов. Они тогда неистовствуют без ясного повода, но не без пользы для грядущих поколений. все общество прошло через такие периоды, когда вырабатывались самые яркие воспоминания, свои чудеса, своя поэзия, свои самые сильные и плодотворные идеи... Это увлекательная эпоха в истории народов, это их юность... Мы, напротив, не имели ничего подобного. Сначала дикое варварство, затем грубое суеверие, далее иноземное владычество, жестокое и унижительное, дух которого национальная власть впоследствии унаследовала, – вот печальная история нашей юности... Окиньте взором все прожитые нами века, все занятые нами пространства, и вы не найдете ни

одного приковывающего к себе воспоминания, ни одного почтенного памятника, который бы властно говорил о прошедшем и рисовал его живо и картинно" (4, т. 1, с. 324–325). Обращает на себя внимание то, что в письме Чаадаева ни один государственный деятель, ни одно событие не названы по имени, только оценочные обобщения: "дикое варварство", "грубое суеверие", "иноземное владычество, жестокое и унижительное..." Даже когда Чаадаев говорит об императорах Петре и Александре, он не называет их имен: "когда-то великий человек", "в другой раз великий монарх". Пушкин же возражает фактами.

По-разному понимая и оценивая важнейшие события русской истории – принятие Православия и татаро-монгольское иго – Пушкин и Чаадаев никак не могли сойтись и в оценке других исторических событий. Следуя схеме Чаадаева, Пушкин отмечает основные вехи русской истории. У Чаадаева "дикое варварство", – у Пушкина походы Олега и Святослава, описанные и воспетые в древнерусской литературе; у Чаадаева "грубое суеверие" – у Пушкина "удельные усобицы", в которых он, как и в походах Олега и Святослава, находит "кипучее брожение", характерное для юности народов. У Чаадаева жестокость и унижительное иноземное владычество (татаро-монгольское иго) – у Пушкина "печальное и великое зрелище". Печальное для России, великое – в своем мировом значении для европейской цивилизации. Дальше до эпохи Петра у Чаадаева пробел. Но Пушкин не может пропустить этот важнейший период: "Пробуждение России, развитие ее могущества, ее движение к единству (к русскому единству, разумеется), оба Ивана (III и IV), величественная драма, начавшаяся в Угличе и закончившаяся в Ипатьевском монастыре, – как, неужели это все не история, а лишь бледный и полузабытый сон?" (1, т. 10, с. 689). Остается пожалеть, что на эти далеко не риторические вопросы Чаадаев не ответил. Далее схемы у оппонентов почти совпадают: Петр I – Екатерина II – Александр I, но далеко не совпадают оценки этих эпох. По Чаадаеву и из великих событий этих эпох Россия извлекла лишь "дурные идеи и губительные заблуждения" (4, т. 1, с. 330). И, наконец, будущее России видится Чаадаеву довольно безнадежным: "мы живем без будущего... Мы принадле-

жим к народам, которые как бы не входят составной частью в род человеческий, а существуют лишь для того, чтобы преподать великий урок миру." (4, т. 1, с. 326). Пушкин и в тогдашнем положении России видел "что-то значительное".

В своих "Философических письмах" Чаадаев нигде не призывает переменить Отечество, и все же Пушкин, в заключение своих возражений посчитал нужным уточнить: "Клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить Отечество, или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал" (1, т. 10, с. 689). После подавления декабристского бунта и до начала 30-х годов в русском обществе было широко распространено скептическое и нигилистическое, резко отрицательное отношение к русской действительности и у многих поэтов открыто или завуалировано звучал мотив бегства из России (в 1826 году поддался ему и Пушкин). Но к 1836 году эти настроения в обществе были изжиты (см. об этом хороший комментарий в 3, т. 2, с. 462–463). Пушкин напоминает о них именно в заключение своих возражений на письмо Чаадаева. "Если мы хотим подобно другим цивилизованным народам иметь свое лицо, – писал Чаадаев, – необходимо как-то вновь повторить у себя все воспитание человеческого рода" (4, т. 1, с. 325). Но как раз "свое лицо" Пушкин у России видел и явил его своим творчеством.

Обращает на себя внимание и другое. По всей чаадаевской концепции выходит, что в Европе действует Божественное Провидение, в России же – злой рок (это – скрытое манихейское дуалистическое противопоставление доброго и злого начал). На этом фоне несколько более смиренной и православной выгладит позиция Пушкина: принимать свою историю такой, "какой нам Бог ее дал". Не исправлять историю, а пытаться понять Божественный Промысл в ней заложенный и действовать в соответствии с ним. Кроме того, история – это история предков. Это не только голые исторические факты, это не только воспетые в былинах или в современной поэзии события, но чувство живой непосредственной связи со своими предками:

"Два чувства равно близки нам,

В них обретает сердце пищу:
 Любовь к родному пепелищу,
 Любовь о отеческих гробам" (1, т. 3, с. 203).

Выше говорилось, что "ответ" Пушкина мы понимаем в широком смысле. Пушкин ответил Чаадаеву (без полемики с ним) своим художественным творчеством и это был самый убедительный ответ, Достоевский писал, что Пушкин "первый из писателей русских провел перед нами... целый ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят, как изваянные" (7, т. 10, с. 452). И в этом смысле "Песнь о вещем Олеге", "Борис Годунов", "Арап Петра Великого", "Полтава", "Медный всадник", "Капитанская дочка", "История пугачевского бунта" и другие произведения Пушкина являются лучшим художественным возражением исторической схеме Чаадаева.

* * *

Отношения Пушкина и Чаадаева можно разделить на три периода. В самом конце 20-х годов, когда Чаадаев заканчивал свои "Философические письма" и уже пускал их по рукам, он пишет Пушкину: "Мое пламеннейшее желание, друг мой, видеть вас посвященным в тайну времени. Нет более огорчительного зрелища в мире нравственном, чем зрелище гениального человека, не понимающего свой век и свое признание. Когда видишь, как тот, кто должен был бы властвовать над умами, сам отдается во власть привычкам и рутинам черни, чувствуешь самого себя остановленным в своем движении вперед; говоришь себе, зачем этот человек мешает мне идти, когда он должен был бы вести меня" (4, т. 2, с. 66). В письме 1831 года от 18 сентября, когда Чаадаев посчитал свой труд оконченным, он высказывается более откровенно: "...Мне сдается, что это ("Философические письма" – А.З.) готовый материал для поэзии, – это великий переворот в вещах; вы

не можете остаться безучастным к нему..." (4, т. 2, с. 69). Отметим два момента. По первому письму можно судить, что уже в 1829 году Пушкин был знаком с основными идеями Чаадаева и уже тогда возражал ему, поэтому Чаадаев как бы жалуется, что Пушкин придерживает, приостанавливает его. По второму письму видно, что в 1831 году Чаадаев еще не теряет надежду, что великий поэт станет его единомышленником и в какой-то мере поставит свою поэзию на службу популяризации идей Чаадаева, которые, по собственному мнению философа, есть "великий переворот в вещах" и являются "готовым материалом для поэзии".

Второй период их отношений падает на середину 30-х годов, когда было опубликовано первое "Философическое письмо" и Пушкин решил письменно возразить Чаадаеву. Хотя письмо и не было отослано, его содержание было известно, в том числе и Чаадаеву (см. 4, т. 2, с. 462). В этот краткий период четко определились позиции двух мыслителей и их расхождения. Об отношении Чаадаева ко взглядам Пушкина в этот период можно косвенно судить по его письму к А.И. Тургеневу от 25 мая 1836 года, в котором он довольно скептически отзываясь об исторических трудах и издательской деятельности Пушкина: "У нас здесь Пушкин. Он очень занят своим Петром Великим. Его книга придется как раз кстати, когда будет разрешено все дело Петра Великого: она явится надгробным словом ему. Вы знаете, что он издает журнал *Современник*. Современник чего? XVI столетия, да и то нет? Странная у нас страсть приравнивать себя к остальному свету" (4, т. 2, с. 108). Из письма можно заключить, что в ту пору Чаадаев уже оставил надежду увидеть Пушкина своим единомышленником.

Третий период – это посмертное влияние Пушкина на Чаадаева. Известно, что в 40-х годах в мировоззрении Чаадаева происходит переворот, причем настолько серьезный, что Н.О. Лосский в своей "Истории русской философии" утверждает: "...Идеи, близкие мировоззрению славянофилов, Чаадаев выразил еще до того, как последние развили свое учение" (12, с. 72). С чем это связано? Одной единственной причиной тут быть не может. Попробуем привести некоторые. Философ и историк философии С.А. Левицкий делает предположение, что в этом сыграло роль общение

Чаадаева с "любомудрами", особенно с князем В.Ф. Одоевским (см. 12, с. 73). Отметим, что, судя по переписке Чаадаева, многие его корреспонденты были славянофилами. Откроем собрание его писем и найдем там имена И. Киреевского, С. Шевырева, А. Хомякова, Ю. Самарина, К. Аксакова, Ф. Тютчева, т.е. наиболее известных представителей славянофильства той эпохи (см. об этом 6, с. 210). Другой причиной было то, что Чаадаев не совсем "уютно" чувствовал себя среди западников. Г. Флоровский в "Путях русского богословия" отмечает, что "западником он был своеобразным. Это было религиозное западничество. Магистраль же русского западничества уходит уже в те годы в атеизм, в "реализм" и позитивизм" (16, с. 247).

Важно также иметь в виду одно замечание В.В. Зеньковского: у Чаадаева "его взгляд на Россию совсем не стоит в центре его учения, а, наоборот, является логическим выводом из общих его идей в философии Христианства" (8, т. 1, с. 162; см. также 6, с. 205). Изменились ли "общие идеи" Чаадаева в 40-х годах? Напомним: Чаадаев считал, что Царство Божие на земле может построить только активное Христианство, которое он называл также "политическим"; такой силой он считал Католичество. Но в 1838 году, наблюдая как в европейских революциях политика все больше отделяется и удаляется от Христианства, он пишет А.И. Тургеневу: "Политическое Христианство отжило свой век, оно в наше время не имеет смысла, оно тогда было нужно, когда создавалось новейшее общество... И вот почему западное Христианство, мне кажется, совершенно выполнило цель, предназначенную Христианству вообще... Великий подвиг совершен, общество сооружено... Таким образом мироправления должны были выпасть из рук римского первосвященника; Христианство политическое должно уступить место Христианству чисто духовному" (4, т. 2, с. 131-132). Таким духовным Христианством Чаадаев считал в те годы Православие. Позже в письме А. де Сиркур он писал: "Наша Церковь по существу – Церковь аскетическая, как ваша по существу – социальная" (4, т. 2, с. 174). Итак, отношение Чаадаева к Предназначению России изменилось, поскольку претерпела изменения его "христианская философия" (см. также 15, с. 199). Это третья причина.

Наконец, в-четвертых, недостаточно оценена в литературе посмертная роль Пушкина в изменении взглядов "московского философа". Читая статьи и письма Чаадаева 40-х годов, нельзя не обратить внимания на то, что он меняет свою точку зрения именно в тех вопросах, проблемах, на которые указал ему Пушкин. У нас нет возможности процитировать все эти отрывки, что заняло бы несколько страниц, поэтому иногда мы будем просто отсылать к первоисточнику. Итак, в 40-х годах Чаадаев по другому оценивает крещение Руси: "...Великое событие нашей юности есть введение в Отечестве нашем святой Православной веры" (4, т. 1, с. 541), а также меняет свое отношение к Западу: "...Мы достаточно познакомились со странами Европы, чтобы иметь возможность судить о глубоком различии между природой их общества и природой того, в котором мы живем" (4, т. 2, с. 213). Теперь для него существует не только Католическая Церковь, но две равноправные Церкви, это "два полюса христианской истины" (4, т. 2, с. 174). Чаадаев более сдержанно судит о папстве и самой идее главенства римского первосвященника (4, т. 1, с. 414; т. 2, с. 237-239, 242, 249); он в других красках изображает историю и суть *filioque* (4, т. 2, с. 237, 244-245, 246). Чаадаев меняет свою оценку татаро-монгольского ига (4, т. 2, с. 161), а в свою схему истории России вставляет существенные строки о смутном времени, о котором напомнил ему Пушкин (4, т. 1, с. 532-533). Чаадаев исправил даже такую "мелочь" как свое мнение о семейных и бытовых устоях русского общества (4, т. 2, с. 167). По-другому думает Чаадаев и о западных революциях, воспринимая "революционное начало как начало разрушения и крови" и отмечая "грубый способ понимания французской революцией слов – свобода, разум и человечество" (4, т. 1, с. 552). И уж совсем резко высказывался Чаадаев о демократии, утверждая, что "демократия по существу несовместима с порядком" (4, т. 1, с. 553), называя ее "акробатической проделкой" (4, т. 1, с. 554).

Под влиянием Пушкина у Чаадаева произошло разительное изменение взглядов на Россию. Уже в "Апологии сумашедшего", он пишет: "...У меня есть глубокое убеждение, что мы признаны решить большую часть проблем социального порядка, завершить большую часть идей, возникших в старых обществах, ответить на

важнейшие вопросы, которые занимают человечество" (4, т.1, с. 534).² По новой мысли Чаадаева недостатки России становятся залогом и предпосылкой ее будущего величия, исключительной роли и высокого предназначения С.А. Левицкий в своих "Очерках по истории русской философской и общественной мысли" пишет: "...Изображать Чаадаева только как крайнего русофоба было бы по меньшей мере односторонним. Мысль его описала своеобразный круг: из крайнего западника, ненавистника России он стал чуть ли не пророком всемирно-исторического признания России, то есть приблизился к гавани славянофилов, отнюдь не став славянофилом" (12, с. 72-73).³ В этой эволюции Чаадаева к более уравновешенной, сбалансированной историософской позиции, как мы пытались показать, важнейшую роль сыграл Пушкин.

* * *

В заключение скажем о недоразумении, кочующем из одного издания пушкинского письма 1836 года и его черновика в другое. Оно связано с неточным переводом. В черновике, написанном по-французски, есть фраза: "*La religion est étrangère à nos pensées, à nos habitudes, à la bonne heure, mais il ne fallait pas le dire*". В десятичном издании сочинений Пушкина (1977-1978 гг.) и в некоторых других изданиях предлагается такой перевод: "Религия чужда нашим мыслям и нашим привычкам, к счастью, но не следовало этого говорить." Получается, что Пушкин утверждает: к счастью, религия чужда нашим мыслям и привычкам. Такое заявление в устах Пушкина в 1836 году звучало бы по меньшей мере странно. И здесь у нас два замечания. Во-первых, обратившись к черновику, мы ви-

² Это звучит как посмертный ответ на обращение Пушкина к московскому философу: "И (положа руку на сердце) разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, что поразит будущего историка?" (1, т. 10, с. 689)

³ Справедливости ради следует сказать, что в 50-х годах в творчестве Чаадаева возрождаются некоторые важные мотивы из его первого "Философического письма" (см. об этом 9, с. 69).

дим, что там перед этой фразой стоят зачеркнутые слова "Вы из этого заключаете, что мы не...", т.е. Пушкин говорит не от себя, а излагает мысли Чаадаева и действительно в письме мы найдем подтверждение тому, что это именно Чаадаевская мысль. Во-вторых, французское "à la bonne heure" только недобросовестный переводчик может перевести как "к счастью". По словарю "à la bonne heure" переводится так: отлично! в добрый час! пусть так!, т.е. по контексту: ну и хорошо, если вы так думаете; пусть будет так, не хочу с вами спорить; пусть это останется на вашей совести. Поэтому мы предлагаем следующую редакцию перевода: "(Вы считаете, что) религия чужда нашим мыслям и нашим привычкам, пусть бы даже и так, *(хотя я лично тут с Вами не согласен)* но этого не следовало говорить". "Не следовало говорить" же, как можно понять по контексту письма и контексту эпохи, – из цензурных соображений (Пушкин "очень удивился" увидев "Письмо" Чаадаева напечатанным), а также по причине возможных административных преследований со стороны правительства (которые и последовали).

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977–1979.
2. Пушкин А.С. Сочинения в десяти томах. М., 1974–1978.
3. Переписка А.С. Пушкина в двух томах. М., 1982.
4. Чаадаев П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма в двух томах. М., 1991.
5. Вехи. М., 1909.
6. Гершензон М.О. "П.Я. Чаадаев, жизнь и мышление." СПб., 1908.
7. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в тридцати томах. М., 1972–1988.
8. Зеньковский В.В. Чаадаев. Его биография. Влияния на Чаадаева. Антропология его. Провиденциализм. Общая оценка. In: "История русской философии", т. 1, Париж, 1989.
9. Каменский З.А. Парадоксы Чаадаева. In: Чаадаев ПСС и ИзП. М., 1991.
10. Кошелев В.А. Пушкин и Чаадаев. Poleмика об исторической миссии русского духовенства. In: "Известия АН РФ. Серия литературы и языка", т. 53, № 3, 1994.
11. Культура Византии. Вторая половина VII–XII в. М., 1989.
12. Левицкий С.А. Петр Яковлевич Чаадаев. In: "Очерки по истории русской философии и общественной мысли", т. 1. Франкфурт, 1983.
13. Лосский Н.О. Чаадаев П.Я. In: "История русской философии." М., 1991.

14. Осип Мандельштам. Собрание сочинений в трех томах. Мюнхен, 1971.
15. Тарасов Б. Чаадаев. М., 1986.
16. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1982.
17. Франк С.Л. О задачах познания Пушкина. In: "Этюды о Пушкине." Париж, 1987.
18. Хомяков А.С. Несколько слов о "Философическом письме" (напечатанном в 15 книжке "Телескопа"). (Письмо к г-же Н.). In: "Символ", № 16, Париж, 1986.

ПУШКИН И БАРАТЫНСКИЙ

Андреа Бернат

(Bernát Andrea, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Элегия, как литературный жанр, в эпоху романтизма на некоторое время становится доминирующим в русской поэзии. Одно из самых ранних определений элегии мы находим у Горация: элегия выражает интимные чувства личности, ее радости и горести:

"Versibus impariter iunctis querimonia primum,
Post etiam inclusa est voti sententia compos,
Quis tamen exiguas elegos emisit auctor" (1, с. 189).

Будучи идеальной для выражения, описания интимной сферы, в эпоху классицизма элегия была второстепенным жанром, однако в эпоху сентиментализма и романтики она стала доминирующим жанром. В ней выражался опыт пошатнувшегося миропонимания, конфликт личности и вселенной, потеря онтологического равновесия.

Пушкин писал элегии еще в ранний период своего творчества. Это элегии, подражающие так называемому стилю Жуковского-Карамзина, написанные в годы учебы в лицее. Но Пушкин называет *элегией* и одно из своих известнейших произведений, которое он написал в самый зрелый период своего творчества, в 1830 году.

Начало 1820-ых годов, время южной ссылки поэта, принято называть *самой романтической эпохой* в его творчестве. Границами этого периода считают два стихотворения: "Погасло дневное светило", написанное в 1820 году по прибытии к морю, точнее, при посадке на корабль, и стихотворение "К морю", посвященное разлуке с ним в 1824 году. В это время Пушкин сделал одно очень важное замечание по поводу элегий Баратынского. Однако, оно

относится не только к Баратынскому; это замечание не менее важно и как самохарактеристика, которая может стать важной точкой опоры в понимании творческой манеры самого Пушкина. Он признает высокие достоинства романтико-элегической поэзии Баратынского, но для нас важно и критическое разграничение двух поэтов, по которому можно судить о своеобразии поэтического мира Пушкина. Упомянутой критики Пушкина касается Лидия Гинзбург в своей книге "О лирике", в главе о Баратынском: "Стихотворение "Признание" – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий" (2, с. 77).

В упомянутой главе Гинзбург называет Баратынского "поэтом мысли" (2, с. 51), а Пушкина – "поэтом действительности" (2, с. 172). Несмотря на бесчисленные объяснения и рассуждения, которыми автор книги обогащает наши знания, автор не принимает во внимание онтологическое миропонимание двух поэтов. Ранним произведениям Баратынского она приписывает философичность, а поздние характеризует психологической глубиной. При разборе произведений Гинзбург часто руководствуется тематическим и систематическим подходом.

В данной работе мы рассмотрим онтологическое миропонимание Пушкина и Баратынского. На основе нескольких стихотворений мы попытаемся разобрать и сравнить онтологическое миропонимание поэтов, однако полным разбором по объективным причинам заниматься не будем.

"Романтические элегии" Пушкина родились примерно в одно время с его упомянутой выше статьей о Баратынском. В этих произведениях появляются мотивы разочарования, противопоставления личности и вселенной, потери равновесия, т.е. потери онтологической стабильности, как и в ранней поэзии Баратынского. Но для нас особенно важно то, что на фоне всего жизненного пути Баратынского этот мотив, это впечатление Пушкин понимает, трактует в значительной мере иначе. Почти одновременно с упомянутой критикой Баратынского, в 1823 году, Пушкин в рамках краткого комментария объясняет и свое произведение. Такой факт в биографии Пушкина встречается довольно редко, однако, с точки зрения изучаемой нами проблемы он имеет особенно важное зна-

чение. Речь идет о стихотворении "Демон" 1823 года, в котором впечатление разочарованности Пушкин связывает с мыслью Фауста:

"Какой-то злобный гений
Стал тайно навещать меня" (3, с. 63).

В своем комментарии эти строки он объясняет так: "Недаром великий Гете называет вечного врага человечества духом отрицания" (4, т. 6, с. 233). Эта встреча с духовностью великого немецкого современника не единственная (хотя, возможно, первая) у Пушкина. На два года позже в диалогической поэме "Сцена из Фауста" (1825 г.) мы опять встречаем описание чувства разочарования, при встрече с демоном, в которой важнейший мотив – рациональное обобщение отрицательного впечатления приобретения опыта. Согласно контексту пушкинских стихов парализация души и "демонизация", прекращение способности постоянного и живого восприятия жизни происходит при помощи разума, мысли. Это не только вызов лирическому герою Пушкина, но, согласно короткому комментарию Пушкина, в этом мы находим основу "фаустовско-мефистофельской" проблемы. И действительно, уже в первой части "Фауста" Гете, которая называется "Пролог на небесах", мы встречаем чувство земного разочарования Фауста, причиной которого является жажда совершенства и сопровождающие ее мучения. Причину этого Мефистофель видит в разуме Фауста и человека, одаренного разумом, он находит в неразрешимом, двойственном конфликте:

"То с неба лучших звезд желает он
То на земле – все высших наслаждений" (5, с. 36).

Таким образом, цель Мефистофеля – демонизация Фауста. Фауст готов бы отказаться от той духовной потребности, которая наделяет его богообразием, которое, согласно принципу Божьего творения, исключительно в имманентном мире удовлетворить невозможно. Данная работа не берется интерпретировать гетевскую

поэму. Помимо установления аналогии между двумя пушкинскими стихами и сценами из Гете – общее в них рационализм, представителем которого является Мефистофель (демон), то есть, стремление к достижению в сфере имманентного мира, а также трезвое понимание невозможности его достижения – следует заключить, что для пушкинского героя опыт соотношения с идеалом и порожденное этим разочарование не превращается в обобщенное, постоянное знание, убеждение, которое обесмыслило бы поиски дальнейшего пути, дальнейшее преобразование опыта. Мир пушкинского стихотворения "Демон" до конца остается открытым, встреча с демоном не становится изолирующим впечатлением – личность способна оставить его. В стихотворении "Сцена из Фауста" напряженность, причина которой двойственность и недовольство, разрешается благодаря действию: "Все утопить" – приказывает Фауст Мефистофилю в конце произведения (6, с. 198).

Характерно для данной эпохи (и для творчества Пушкина) то, что рассудок, то есть правда трезвого рассуждения для поэта не является последней инстанцией. Например, в стихотворении "Надеждой сладостной..." разум становится уравнивающим фактором по отношению к угрожающей личности и демонизирующей иррациональности:

"Мой ум упорствует, надежду презирает" (3, с. 63).

В стихотворении 1833 года "Не дай мне Бог сойти с ума" проблема разума и потери его находится в центре внимания и, как в упомянутых произведениях, разум выполняет функцию синтеза, он способен стать противовесом, он поддерживает двойственность бытия. В стихотворении "Элегия" 1830 года прерывается направление инерции, стереотип данного жанра именно в тот момент, когда герой элегии делает попытку интерпретации всей полноты негативного восприятия и негативного понимания, и стремится придать рациональному, линейному мышлению исключительность и смысл. Однако, согласно пушкинской поэтической мысли, противовесом преобладания инерции жанра – становится сила воли личности, стремящейся к целостности:

"Но не хочу, о други умирать,
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
И ведаю, мне будут наслажденья" (3, с. 161).

На упомянутые пушкинские вопросы романтик Баратынский отвечает по-другому. В его ранних произведениях выражается характерная для элегий Карамзина сентиментальность, "всемирная боль". Лирический герой Карамзина отказывается от трансценденции, от кажущейся проблематичной фаустовской двойственности и присоединяется к предложенной Мефистофелем "правде трезвого разума", принимает неудачу, разочарования. Вместо открытости Фауста, который ищет правды и согласен потерпеть неудачи, он, как и Мефистофель, избирает ограниченность имманенции, полагается на трезвый разум.

В стихотворении "Истина" 1823 года Баратынский изображает встречу с искусителем души демоном, выражением внутренних душевных мучений. Причина внутреннего конфликта в данном случае, как и у Пушкина, есть распознавание двойственности и ограниченности человеческого бытия. Разрешением этой проблемы в ранних произведениях Баратынского является "трезвый разум", "рациональность". Однако, рациональность романтического поэта не такая, как у Пушкина: она в большей степени означает отказ от жизни, от совершенства. Например, в стихотворении "Две доли", рассматривается дилемма, разделяющая человеческое сознание, предлагаются решения, взаимно исключающие друг друга, но между которыми нужно выбирать:

"Дало две доли Провиденье
На выбор мудрости людской
Или надежду и волненье
Иль безнадежность и покой" (7, с. 58).

Герой Баратынского выбирает последнюю. Несмотря на выбор пути трезвого разума, отказа от идеала, от трансцендентной правды, Баратынский тоже понимает, что вечное недовольство, мечта о преодолении препятствий исходит из богообразия и бого-

подобия человека, и отрицать его невозможно:

"Желанье счастья в меня вдохнули боги" (7, с. 60).

— пишет он в стихотворении "Безнадежность".

В стихотворении "Дельвигу" 1821 года, как и в произведении "Безнадежность" 1823 года, он соглашается с "трезвым разумом", и отказывается от известного по "Прологу в небесах" "Фауста" дуализма, от таящейся в нем целостности трансценденции и имманенции из-за того, что в имманентном мире такая гармония невозможна:

"Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти
В сей жизни блаженство прямое..." (7, с. 37).

Отказавшись от идеала, удовольствовавшись исключительно имманентным, герой Баратынского перестает быть ищущим правду фаустовским героем. Он более похож на павшего Фауста, чего и хотел Мефистофель; об этом он говорит в "Прологе в небесах":

"Пусть вьется в пыли, как тетушка моя,
Достопочтенная змея!" (5, с. 37).

То есть, у Баратынского разум не играет уравнивающей роли, а в большей степени является отказом, предопределяет односторонность, становится параллелью программы отказа от жизни Мефистофеля. В отличие от пушкинского понимания путь разума не становится путем, выводящим из одностороннего понимания жизни, онтологической категорией, фактором равновесия и синтеза.

ЛИТЕРАТУРА

1. Horatius: Ars poetica. Auctores Latini X, Epistulac. Budapest, 1969.
2. Лидия Гинзбург. О лирике. Л., 1974.

3. Пушкин А.С. Стихотворения. М., 1965.
4. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. М., 1974–1978.
5. Гете Иоанн Вольфганг. Фауст. Киев, 1983.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 1949.
7. Баратынский Е. Стихотворения. М., 1979.

ЧУМА КАК МЕТАФОРА

Беатрикс Байноци

(Bajnóci Beatrix, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Достоевский на своем творческом пути многократно встречался с творчеством Пушкина. Особое значение имеет их последняя встреча: речь Достоевского произнесенная в ходе пушкинских юбилейных торжеств в обществе любителей русской или российской словестности в 1880 году.

В последний год своей жизни писатель особенно интересуется кардинальными проблемами русской литературы, России в целом и всего человечества. В своей речи, опубликованной среди литературных очерков, Достоевский указывает на уникальную способность Пушкина, благодаря которой великий русский поэт воспринимает, и своим искусством реагирует на жгучие, насущнейшие вопросы человечества. В речи Достоевский, между прочим, упоминает произведения Пушкина "Евгений Онегин", "Цыгане", "Сцена из Фауста", "Каменный гость", "Пир во время чумы" и пишет следующее: "Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность... Не было поэта с такой всемирной отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, а в изумляющей глубине ее, и в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде, ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось" (1, с. 62–64).

Достоевский видит сущность искусства великого русского поэта, пророческий характер его творчества в том, что отождествляясь с насущными проблемами всемирного человечества, он разрешает в своем творчестве противоречия и напряженности между народами и их культурами. "... Назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским,

стать вполне русским, может быть, и значит только ... стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите" (1, с. 65).

Общеизвестно, что в творчестве Достоевского-художника имеются факты творческого соприкосновения с творчеством Пушкина, между прочим, с отдельными маленькими трагедиями. Так, в романе "Подросток" проблематика связывается с первой маленькой трагедией цикла, а центральный образ восходит к маленькой трагедии "Скупой рыцарь". А что касается романа Достоевского "Идиот", там возвращающимся мотивом является вставное стихотворение взятое из маленькой трагедии Пушкина (не включенной в цикл маленьких трагедий), написанное в 1835 году под названием "Сцена из рыцарских времен". Надо отметить, что с последней из цикла маленьких трагедий – "Пир во время чумы", Достоевский, кроме упомянутого выше раза, в своем творчестве больше не соприкасался.

Общеизвестно, что первая пьеса драматического цикла, "Скупой рыцарь", имеет подзаголовок и этот подзаголовок является мистификацией со стороны Пушкина. Белинский в своих очерках о Пушкине аналогичным образом считает мистификацией и пушкинское указание источника последней маленькой трагедии "Пир во время чумы", но как известно, такое понимание Белинского в дальнейшем оказалось неверным. В специальной литературе уже доказано, что при написании маленькой трагедии "Пир во время чумы" Пушкин использовал четвертую сцену из первого акта Вильсоновской трагедии "Чумной город".

Сопоставительным анализом двух произведений занимается Яковлев в своей работе об источниках пушкинской маленькой трагедии, но работы на эту тему мы находим и в английской специальной литературе.

Исходное положение этих двух трагедий, то есть, вильсоновской и пушкинской, эпидемия чумы, начиная со средневековья использовалась в литературе. Например, в "Декамероне" Бокаччо мы находим описание флорентийской чумы 1348 года, а лондонская чума 1666 года изображается в произведении Дефо, аналогично с произведением Вильсона.

Замысел последней пушкинской маленькой трагедии дейст-

вительно исходит от Вильсона, но произведение Пушкина не представляет собой перевод, а скорее является поэтической переработкой оригинального текста, но в конечном счете, пушкинское произведение можно воспринимать как совершенно самостоятельное произведение, представляющее собой суммирование того, что есть в литературном первоисточнике. Значит, только замысел, только исходная точка вильсоновская; что касается проблематики, идеи произведения, пушкинский текст полностью отходит от своего оригинала.

Пушкин основывает свое произведение на явлениях, которые у Вильсона не становятся органической частью драматического действия. Четвертое явление первого акта вильсоновской трагедии представляет собой скорее эпизод, который имеет функцию иллюстрации драматического положения, показывает, каким образом живут люди в городе во время эпидемии чумы. Два главных героя вильсоновской пьесы, два моряка (Франкфорт и Вильмонт), ничего не зная о чуме, приезжают в город. Франкфорт намерен найти мать, своего брата и Магдалину, свою возлюбленную. Его путь проходит через город, и он получает представление о жизни людей, видит умирающих, отчаявшихся, видит верящих в будущее и тех, которые, не обращая внимания на происходящее, устраивают пир во время чумы. Таким образом он очутился и среди пирующих. Использованное Пушкиным явление, то есть, творчески разработанное им явление, в трагедии Вильсона представляет собой лишь один эпизод из многих виденных в городе. Участники его в дальнейшем даже не появляются в трагедии, за исключением Вальсингама и молодого человека Фиджералда, которые во время пира ссорятся, а впоследствии встречаются на дуэли в ближайшем лесу.

У Пушкина же упомянутая сцена во время чумы представляет собой отправной пункт. Маленькая трагедия Пушкина основывается на двух песнях, на песне Мери и на гимне Вальсингама, которые у Вильсона имеют только орнаментальную функцию вместе с двумя другими песнями, но само действие они не продвигают вперед. Поэтому не удивительно, что Пушкин в этих двух вставных песнях изменяет не только текст оригинальных вильсоновских текстов, вставных текстов песен, но прежде всего переосмысливает

их функцию внутри произведения.

У Вильсона песня Мери представляет собой переработку произведения Голдсмита "Deserted Village" (то есть, "Опустевшая деревня"), но Пушкин производит в песне дельнейшие разъяснения. Песня у Вильсона представляет собой шестнадцать строф по четыре строки каждая, написанных на шотландском диалекте. У Пушкина, однако, песня Мери состоит всего из сорока строчек. У Вильсона в центре изображения стоит описание контраста между старым, счастливым, мирным, спокойным временем и нашествием чумы.

Песня Мери Грей. (У Вильсона)

"Я гуляла одна по прелестным склонам Яро, когда земля была покрыта июльской ромашкой; но грустно звучала песня веселого ручейка, и вокруг каждого дома было холодно, как в прошлогоднем гнезде.

Я смотрела на небо: голубое утро улыбалось, но не было видно ни одного облачка; ни малейшего тумана не поднималось к небу, осенняя домик или белым покровом повиснув над укрывающим его зеленым деревом.

По внешнему виду гостиницы я угадала, что она покинута, что не слышно шагов на полу ее. О, как громко пел петух, когда уже некого было будить, и дикий ворон каркал на лавке у двери!

Как тягостно было такое молчание, такое одиночество! Не слышно было пения девушки, пасущей своих овец; не встречались мне веселые группы румяных малюток, бегущих в школу, только что проснувшихся от сна.

Я прошла мимо школы, где, бывало, когда проходит мимо незнакомец, все окна оживлялись радостными личиками; я прислушалась с минуту, но не слышалось милого жужжания: темные испарения ночи погрузили улей в молчание.

Я прошла мимо запруды, где бывало на заре девушки шумно и весело полоскали свои белые одежды, а теперь одна пена неслась среди молчания природы и не доносилось громкого смеха сквозь

рев водопада.

Когда мне наскучило бродить, я пошла в селение, где когда-то раздавались звуки скрипки, барабана и флейты; это был любимый час Труда, озаренные мягкой улыбкой сумерки; но пуста и безмолвна была зелень вокруг камня на месте обычных собраний.

На луга, покрытые желтыми цветами, и на скудно обработанные поля пришли из долины всеми забытые овцы; дикий голубь ворковал среди селения, и ласточки улетели к жилищам людей!

– Милый Денгольм! Когда я жила в тебе, не таков ты был в последний вечер недели; тогда никто не был истомлен, чтобы любовь не могла оживить его, и Горе со смехом на лице шло танцевать.

Такие мысли вызывают слезы на мои глаза при свете луны, озаряющей белую безмолвную колокольню; белый прозрачный свет падал на часы, но неподвижная стрелка не указывала более часа ночи.

Темная ночь медленно протекала во вздохах и слезах; я проснулась – природа была все так же безмолвна и весела. Над священной Шотландией, как сновидение, проснулась Суббота, и Небо во всей красе сошло на землю.

Улыбнулось утро – но не раздался звон колокола, не спустились с храма ни клетчатый платок, ни синяя шляпа; церковная дверь была заперта, но не доносилось пение псалмов, я не слышала милых и звонких юных голосов.

Я взглянула на свокоиствие Смерти в ее пустынной обители, жаворонок безмолвствовал среди этой грустной картины и пятьдесят темных свежих могильных насыпей поднимались над Денгольмским кладбищем, которое так зеленело прошлым летом!

Младенец умер на груди матери, и безмолвно стояла колыбель у ее пустой постели; ребенок, играя, упал на руки своего брата; на горе в овчарне пастух лежал мертвый.

О! как тяжело весною, когда зима миновала и пришло время птицам появиться в лесах и на лугах – и когда белая коноплянка и серый дрозд находят желтые листья, а черный дрозд не поет громко с вершины дерева.

Но еще тяжелее, когда среди радостной весны, с благодар-

ностью улыбающейся небесам, прислушаешься – и нигде не слышишь милого голоса людей! Когда душа человека мрачна в светлую пору весны!" (2, с. 143–144).

Пушкин в поэтической переработке этой песни, точнее, в одном эпизоде данной песни, суммирует всю вильсоновскую трагедию. Хотя в маленькой трагедии Пушкина начальные строфы песни Мери представляют собой такие же "пасторальные" строфы, как это мы можем видеть во вставной песне источника пушкинского произведения, в образах Эдмонда и Дженни, мы можем узнать основные черты характера двух героев драматического действия "Чумного города" Вильсона, – Франкфорта и Магдалины.

Песня Мери (У Пушкина)

Было время, процветала
В мире наша сторона;
В воскресение бывала
Церковь божия полна;
Наших деток в шумной школе
Раздавались голоса,
И сверкали в светлом поле
Серп и быстрая коса.
Ныне церковь опустела;
Школа глухо заперта;
Нива праздно перезрела;
Роща темная пуста;
И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, –
Тихо все. Одно кладбище
Не пустеет, не молчит.
Поминутно мертвых носят,
И стенания живых
Боязливо Бога просят

Упокоить души их!
 Поминутно места надо,
 И могилы меж собой,
 Как испуганное стадо
 Жмутся тесной чередой!
 Если ранняя могила
 Суждена моей весне,
 Ты, кого я так любила,
 Чья любовь отрада мне, —
 Я молю: не приближайся
 К телу Дженни ты своей,
 Уст умершей не касайся;
 Следуй издали за ней.
 И потом оставь селенье!
 Уходи куда-нибудь,
 Где б ты мог души мученье
 Усладить и отдохнуть!
 И когда зараза минет,
 Посети мой бедный прах;
 А Эдмонда не покинет
 Дженни даже в небесах!" (3, т. 4, с. 321–322)

Роли, однако, меняются. У Вильсона герой умирает. Он зовет к себе в предсмертном бреду свою возлюбленную, но когда он еще не потерял сознание, он удаляет ее от себя (точно также боязливо оберегал свою возлюбленную у Пушкина Эдмонд) и не потому, что не любит, а именно потому, что хочет уберечь свою возлюбленную от болезни, от смерти. Судьба молодых влюбленных в обеих драмах одинакова. Они не могут избежать чумы и умирают. Их прощание у Вильсона происходит в доме Франкфорта, но Магдалина умирает только в самом конце произведения, во время похорон своего возлюбленного, когда она падает на тело Франкфорта. У Пушкина мы не встречаем такого мелодраматического окончания, в песне не находим даже упоминания о смерти Эдмонда и песня заканчивается альтруистской заботой умирающей Дженни о своем возлюбленном.

Между пушкинской и вильсоновской трагедией, однако, с точки зрения интерпретации, то есть, осмысления, понимания, есть огромная разница. У Вильсона все, как в драме, так и во вставных стихотворениях, упомянутых выше, все происходит внутри традиционной системы ценностей и нельзя говорить о каком-нибудь онтологическом кризисе. Онтологическое чувство обеспеченности бытия не разрушается, как в маленькой трагедии Пушкина. Исходя из этого, мы можем утверждать, что основная проблематика пушкинской маленькой трагедии не является вильсоновской, а представляет собой совершенно оригинальную пушкинскую идею, что глубже всего, полнее всего выражается в гимне Вальсингама у Пушкина. Мы можем констатировать, что гимн Вальсингама так соотносится с песней Мери, как проблематика пушкинского произведения с вильсоновским произведением в целом. У Пушкина мы находим изображение онтологического кризиса и, в конце концов, суммирование всей проблематики пушкинского драматического цикла, то есть, всего цикла маленьких трагедий. Как было сказано ранее, все вильсоновское произведение отражается в одной песне Мери у Пушкина, что считается бесспорным. Мы имеем в виду, что у Пушкина Вальсингам, который становится поэтом, не удовольствовался выражением потрясения и протеста по поводу стольких прекрасных человеческих черт, изображенных, выраженных в песне Мери, то есть, он остался недоволен малой, недостаточной интенсивностью выраженного протеста. Недовольство это выражается в его словах, следующих за песней Мери.

"Благодарим, задумчивая Мери,
 Благодарим, за жалобную песню!
 В дни прежние чума такая ж видно
 Холмы и доли ваши посетила,
 И раздавались жалкие стенанья
 По берегам, потоков и ручьев,
 Бегущих ныне весело и мирно
 Сквозь дикий рай твоей земли родной;
 И мрачный год, в который пало столько
 Отважных, добрых и прекрасных жертв,

Едва оставил память о себе
 В какой-нибудь простой пастушьей песне,
 Унылой и приятной... Нет, ничто
 Так не печалит нас среди веселий,
 Как томный, сердцем повторенный звук"
 (3, т. 4, с. 322).

Такое недовольство, чувство неудовлетворенности становится вдохновляющим источником гимна пушкинского героя, то есть, демонического гимна, принципиально отличающегося от вильсоновского.

Песня Вальсингама. (У Вильсона)

Два флота встречаются среди волн, что зияют вокруг них, как отверстие могилы; битва свирепствует; моряки падают и один за другим исчезают за бортом! Раненный погибает вместе с убитым, но Океан поглощает каждый отчаянный стон, и каждое падение в пучину волны встречают свирепым кровавым смехом. – Что же после этого, что наша Чума поражает моряка и земледельца, женщину, мальчика? Она проходит, как сон, когда голова наша покоится на подушке, и поражает на смерть. Что же после этого, что мы идем в ту Яму, опускаясь в нее так же быстро, как хлопья снега? Что до того бездыханному телу? Ни один стон не нарушит покоя этой обители смерти.

Хор

И потому-то, склоняясь на эту белоснежную грудь, я пою хвалу Чуме! Если ты намерена поразить меня этой ночью, то приходи и рази в объятиях Веселья.

Две армии встречаются на холме; они расходятся, и все снова тихо. Нет! трижды десять тысяч человек лежат, умирая от холо-

да, голода и жажды. Когда раненный солдат кладет голову на убитого, готовясь умереть, — что за крики приветствуют вечернюю зарю? То Пожар приходит на помощь Войне! — Всех, кого Чума поражает днем, ночью увозит ее телега; и часто на стенах кладбища развевается ее знамя, черный саван! Там при свете Гекаты она со страшной улыбкой считает мертвых и громоздит их высоким холмом, как памятник в честь своей победы.

И потому-то, склоняясь и т.д.

Царица церковных погостов и могил! Как пристали тебе твои царственные одежды! Желтыми пятнами, подобными зловещим звездам, предвестницам войн, потрясающих троны, испещрена их чернота, подобная ночи, когда ты выметаешь холодную сырость из могил. Твоя рука не сжимает ненужного оружия, одно прикосновение перста твоего обращает сердце в камень. Если же твоя упрямая жертва не хочет умирать, то ты угрожаешь ей своими кровавыми очами, и Безумие, сбросив свои цепи, мощными ударами поражает мозг или Идиотизм с дребезжающим смехом дает осушить чашу крепкой отравы, и опьяненный несчастливец без савана ложится в могилу.

И потому-то, склоняясь и т.д.

Ты, дух горящего дыхания, одна заслуживаешь Смерти! Прочь, Лихорадка! скрой свое воспаленное чело! Десять дней ты медлишь со своим ударом, пока врач не принесет вешней воды и спугнет тебя прочь, окропив твои крылья. Чахотка! ты устранишься по желанию! В теплом краю не можешь убить, и румяное Здоровье громко смеется, когда ты крадешься обратно с пустым саваном! О, глупый Паралич! холоден ты, но все же половина человека продолжает жить! Одна рука, одна нога, одна щека, одна сторона, по античному образцу, осмеивает злобу твою. Но кто может восстать против твоей власти, Царица церковных погостов и могил!

И потому-то, склоняясь и т.д.

Тебе, о Чума, слагаю я песнь свою! С тех пор, как ты пришла, я хочу, чтобы ты подолее осталась! Ты разишь законника среди его лжи, попа во время его лицемерия. Скупец изнемогает перед своими богатствами, и злато достается своему достойному обладателю. Супруг, более не связанный, может взять новую стыдливую

невесту, и много вдов лицемерно плачут над могилами, где спят их старые чудаки, когда любовь уже светится сквозь влажные взоры, обращенные к тому высокому юноше, что проходит мимо. Тот наш, кто цветет весенними годами, чтобы осушить девичьи слезы любви, кто, отвернувшись от холодных останков, забывает прежнего милого с новым.

И потому-то, склоняясь и т.д." (2, с. 153-155).

Песня Вальсингама. (У Пушкина)

Когда могущая зима,
Как бодрый вождь ведет сама
На нас косматые дружины
Своих морозов и снегов,
Навстречу ей трещат каминь,
И весел зимний жар пиров.
Царица грозная, Чума,
Теперь идет на нас сама
И льстится жатвою богатой;
И нам в окошко день и ночь
Стучит могильною лопатой...
Что делать нам? И чем помочь?
Как от проказницы зимы
Запремся так же от Чумы!
Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, завершив пиры да балы,
Восславим Царствие Чумы.
Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тмы,
И в Аравийском урагане
И в дуновении Чумы.

Все, все что гибелью грозит,
 Для сердца смертного таит
 Неизъяснимы наслаждения –
 Бессмертья, может быть, залог!
 И счастлив тот, кто средь волненья
 Их обретать и ведать мог.
 И так – хвала тебе, Чума!
 Нам не страшна могилы тма.
 Нас не смутит твое признание!
 Бокалы пеним дружно мы
 И Девы-Розы пьем дыханья
 Быть может... полное Чумы!" (З, т. 4, с. 324–326).

В специальной литературе, трактующей пушкинскую маленькую трагедию, господствует мнение, согласно которому приведенная поэтическая переработка Пушкиным гимна Вальсингама якобы представляет собой драматический центр четвертой пушкинской маленькой трагедии и, таким образом, всего цикла, состоящего из четырех произведений.

Мы согласны с тем, что гимн Вальсингама в пушкинской маленькой трагедии во многом содействует повышению и развитию трагического конфликта. Приведенная выше песня, то есть, пушкинский гимн Вальсингама, в большей мере совпадает со своим оригиналом, не отличается от него настолько заметно, как песня Мери, ведь мотивы смерти, изображенные в нем, большей частью сходны в двух гимнах. Тем не менее, если мы имеем в виду только последнюю строфу вильсоновского гимна, мы должны признать, что обращение к чуме, отождествление с чумой во вставной песне английского драматурга происходит под знаком восстановления ценностей системы, кажущейся на минуту пошатнувшейся, ущербной, ведь по свидетельству последней строфы чума лечит, то есть восстанавливает онтологический порядок мира, поколебавшийся вследствие вранья адвоката, лицемерия священника и злоупотребления со стороны скупого. В последней строфе речь идет также о восстановлении потерянной гармонии, то есть, о реконструкции, возрождении некогда утерянной исходной ценностной системы,

когда говорится о возможном осуществлении естественных притязаний вдовы. Относительно последней строфы упомянутого вставного стихотворения Вильсона мы можем утверждать, что наряду с идеей восстановления аутентичности ценностной системы, приведенные выше в стихотворении Вильсона случаи, как относительные темы, находят отражение в отдельных стихах, строфах пушкинского цикла. (Мы имеем в виду проблему лицемерия священника в "Каменном госте"; тему скупости и справедливого наследования в "Скупом рыцаре"; темы вдовьего горя, переживания, постижения настоящего чувства в "Каменном госте" и т.д.).

Отметим, что осмысление двух упомянутых вставных стихотворений с точки зрения их художественного замысла и художественных представлений, свидетельствует о значительном, принципиальном отличии их друг от друга и, значит, идеи Пушкина вполне оригинальны. Вильсоновское произведение для него лишь исходная точка. У Пушкина богоборчество Вальсингама, его кощунственный гимн представляют собой демоническое отрицание онтологического миропорядка и ценностной системы. Приведенные и упомянутые вильсоновские вставные произведения, как было сказано выше, не пошатнули онтологического порядка, в них речь не идет о каком-нибудь бунте, поэтому вильсоновскую трагедию нельзя считать разрешением какой-нибудь проблемы. Пушкин, напротив, ищет разрешения, ищет ответа на возникшие проблемы и ставит их онтологически. Он берется за разрешение взятой и переработанной темы, что представляет собой ответ-решение унаследованной проблемы. И здесь приобретают значение не только переработанные вставные стихотворения, но и весь драматический текст маленьких трагедий, как целое. Именно он отвечает на вызов, брошенный гимном Вальсингама. Пушкин доказывает, что нет другого выхода, что нет спасения; бунт Вальсингама не является разрешением конфликта, а представляет собой своеобразный тупик и вопреки всем протестам, не существует другого выхода, кроме принятия существующей традиционной системы ценностей.

"Пир во время чумы" представляет собой четвертую пьесу цикла маленьких трагедий. Во всем цикле говорится о потрясении, о кризисе традиционного онтологического понимания мира, то

есть, ценностей, представленных традиционной культурой, когда сознание осмысленности и единства жизни пошатнулось и возникает возможность формирования какой-нибудь новой, отличающейся от традиционной ценностной системы. Это противоречие отражается и в заглавии маленьких трагедий.

В первой пьесе цикла ("Скупой рыцарь") честь рыцаря (представительство настоящих христианских ценностей) порывает с теми ценностями, представительницей которых она должна была бы быть. Скупой рыцарь не является в дальнейшем представителем ценностей христианской культуры, а является идейным представителем, создателем отрицающего старый миропорядок нового миропорядка. Этот новый мир, новая ценностная система основывается на всемогуществе денег; аналогично с гимном Вальсингама, она кладет в основу недейственность христианских ценностей и замещает их новыми. Программа скупого рыцаря представляет собой программу индивидуалистического возвышения барона, которое, в то же самое время, представляет собой и программу его человеческого самоуничтожения. Она представляет собой программу демонического возвеличения, обожествления индивидуума, призванную, по пониманию, героя заместить онтологизм традиционной ценностной системы. Смена системы ценностей традиционного миропорядка, представленного культурой, предваряет смену Бога; о принятии нового Бога говорится и в гимне Вальсингама, в котором такая смена парадигмы представляет собой признание исключительности единого горизонтально-имманентного практического мира, и отбрасывание традиционной, платонически-христианской онтологической культуры, дуализма такой культуры. В случае с рыцарем мы являемся свидетелями рождения нового идеологического миропонимания, гимн Вальсингама, однако, представляет собой протест, переходящий в трагедию незащищенности традиционных ценностей, незащищенности имманентных человеческих ценностей традиционного миропорядка, основывающегося на платоническом дуализме. Ущерб в этом миропорядке представляет собой причину его скорбей, его утрат и несчастья героя.

Вторая и третья пьесы драматического цикла Пушкина

представляют собой изображение героев-художников, то есть художника в истории искусства, они подтверждают пушкинское суждение в первой и четвертой трагедиях о невозможности индивидуалистического бунта, поскольку герои второй и третьей трагедий, Сальери и Дон Гуан, под импульсом представляемых героями страстей, в исключительной плоскости практического имманентного бытия пытаются осуществить полноту, то есть, постигнуть истину. Их опыт не может быть удачен, как красноречиво свидетельствуют об этом судьбы героев маленьких трагедий. Носители традиционной европейской христианской культуры без принятия на себя ее духовной основы, не могут самоосуществиться. Все подобные попытки обречены на провал.

Главный герой четвертой маленькой трагедии у Пушкина, Вальсингам, который в своем гимне представляет собой, то есть воплощает дух демонического бунта, в дальнейшем по ходу пьесы трагически осознает абсурдность и бессмысленность своего бунта и то, что свои личные проблемы, все испытания судьбы, он может осмыслить и пережить только под знаком традиционной истины, представленной в традиционном миропонимании, основывающемся на онтологическом дуализме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дань признательной любви. In: "Русские писатели о Пушкине". Л., 1979.
2. Яковлев В. Об источниках "Пира во время чумы".
3. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. М., 1974–1978.

ДВЕ ВАРИАЦИИ НА ОДНУ ТЕМУ "Демон" Пушкина и "Мой демон" Лермонтова

Валерий Лепяхин

(Lepahin Valerij, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Стихотворение "Демон" Пушкина, бесспорно, интересно само по себе, как своей поэтикой, так и своеобразным "пушкинским" развитием темы, выделяющим его из огромной по объему "демонической" литературы эпохи романтизма. Но есть одна деталь, которая привносит дополнительный интерес. Стихотворение это было опубликовано в 1824 году, а в 1825 году в "Сыне отечества" появился отклик на него, в котором образ, созданный Пушкиным, увязывался с личностью конкретного человека, знакомого поэта; там же говорилось: "...Автор (т.е. Пушкин – В.Л.) хотел представить развратителя, искушающего неопытную юность чувственностью и лжемудрствованием" (1, т. 7, с.460). Пушкин посчитал нужным опровергнуть это суждение, и в его бумагах сохранился незаконченный набросок возражения, написанного от третьего лица; там поэт прямо говорит о том, что именно он хотел сказать своим стихотворением.¹ Таким образом, мы имеем стихотворение

¹ О стихотворении "Демон". "Думаю, что критик ошибся. Многие того же мнения, иные даже указывали на лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в "Демоне" цель иную, более нравственную.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия сущности рождают в нем сомнения, чувство мучительное, но непродолжительное. Оно исчезает уничтожив навсегда надежды и поэтически предвзвешивая души. Недаром великий Гёте называет вечного врага человечества *духом отрицания или сомнения*. И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить сей дух отрицания или сомнения, и в сжатой картине начертал отличительные признаки и печальное влияние оно на нравственность нашего века" (1, т. 7, с. 26–27).

поэта и его саморецензию на это произведение, что нечасто встречается в литературе. Приведем пушкинского "Демона" и часть рецензии, касающуюся непосредственно содержания стихотворения. Для удобства сравнения прозаическую рецензию располагаем отдельными строками в столбик, как стихотворение.

ДЕМОН

В те дни, когда мне были новы
 Все впечатленья бытия –
 И взоры дев, и шум дубровы,
 И ночью пенье соловья, –
 Когда возвышенные чувства,
 Свобода, слава и любовь
 И вдохновенные искусства
 Так сильно волновали кровь,
 Часы надежд и наслаждений
 Тоской внезапной осеня,
 Тогда какой-то злобный гений
 Стал тайно навещать меня.
 Печальны были наши встречи:
 Его улыбка, чудный взгляд,
 Его язвительные речи
 Вливали в душу хладный яд
 Неистощимой клеветой
 Он Провиденье искушал;
 Он звал прекрасное мечтою;
 Он вдохновенье презирал;
 Не верил он любви, свободе;
 На жизнь насмешливо глядел
 И ничего во всей природе
 Благословить он не хотел.

(1, т. 2, с. 144)

РЕЦЕНЗИЯ

В лучшее
 время жизни
 сердце,
 еще не охлажденное
 опытом, доступно
 для прекрасного.
 Оно легковерно
 и нежно.
 Малу-помалу вечные
 противуречия существенности
 порождают в нем сомнения,
 чувство мучительное,
 но непродолжительное.
 Оно исчезает,
 уничтожив навсегда
 лучшие надежды
 и поэтические
 предрассудки души.
 Недаром великий Гете называет
 вечного врага человечества
 духом *отрицающим*.
 И Пушкин не хотел ли
 в своем демоне олицетворить
 сей дух *отрицания или сомнения...*

(1, т. 7, с. 27)

Во всех изданиях это стихотворение печатается (видимо, по автографу) без разбивки на строфы. Между тем в нем легко обнаружить трехчастную структуру: три строфы по восемь строк. В первой – поэт описывает ту пору, которую выбирает демон для своего посещения; во второй – атмосферу этих встреч; в третьей же – содержание бесед с демоном.

Демон начинает "навещать" человека в пору юности. Детство и отрочество еще слишком чисты, они не дают демону достаточно "материала" в душе человека. Он как бы не может "зацепиться" и начать искусительный диалог с душой. Юность же – пора "открытия мира", ее не случайно сравнивают с весной в природе. Юность – это первая любовь ("взоры дев"), опоэтизированная природа ("шум дубровы", "пенье соловья"), пора возвышенных чувств, стремление к свободе (еще не ясно осознаваемой, какой именно), желание славы, увлечение искусством, попытки самоопределения на жизненном пути. И вместе с тем — начало проверки мира разумом, его деление на "поэзию" и "прозу", первые серьезные столкновения со злом, это пора колебаний, сомнений. И именно тут демон находит для себя много пищи в душе человека.

Вторая часть стихотворения начинается описанием того момента, который выбирает демон для своего посещения. Не случайно он приходит именно в "часы надежд и наслаждений", когда душа находится в возвышенном состоянии и потому беззащитна и особенно легко ранима. И вот вместо надежды демон приносит "внезапную тоску", которая как тень ("осень") падает на душу человека. Она "внезапна" – важная деталь. Один из приемов демона – неожиданность, он выбирает тот момент, когда человек не готов не только к сопротивлению, но даже и к диалогу. Характерно и это противопоставление: "надежда – тоска", т.е. безнадёжность, уныние, которое в православной традиции стоит в ряду восьми главных страстей на шестом месте (опаснее его лишь тщеславие и гордость). Эта тоска без видимой причины, тоска ни о чем, вначале всерьез, а потом иронически называвшаяся у романтиков "мировой скорбью", которая парализует в человеке волю к сопротивлению злу. Демон "открывает глаза" человеку на вроде бы реальное положение вещей, на истинную картину мира: рядом

с добром показывает зло и их противоборство, рядом с гармонией дисгармоничность, существующую в мире, рядом с красотой безобразие, уродство и т.д. Но особенность воздействия демона состоит в том, что, "открывая" глаза человеку, он стремится нарушить соотношение, пропорции добра и зла в мире и тем самым фактически "закрывает" глаза человеку на изначальную гармонию, на изначальное добро и первозданную красоту, разлитые в мире, умаляет силу их значения, внушает мысль о собственном (демона) всеисилии, стремится вызвать ропот на Бога, а затем и богоборчество в человеке. Демон ведет дело так, чтобы виновным за зло оказался не он, а Бог. Именно демон ставит перед человеком во весь рост проблему теодицеи – "оправдания Бога". Тоска, "мировая скорбь", уныние – естественное следствие барахтания человеческого разума в сетях теодицеи.

Демона Пушкин называет "злобным гением". Гений здесь может быть понят в двух смыслах. С одной стороны, "гений" (от лат. *gens* - род) является синонимом слова "демон", в римской мифологии он играет ту же роль, что демон в греческой (13, т. 1, с. 272, 365–367). С другой стороны, он "гений" в значении собственной гениальности: он владыка ада, повелитель бесов, он ядро и источник всего мирового зла. В этом смысле он – гений зла, он гениален в своем абсолютном зле (хотя устами Моцарта Пушкин однажды констатировал, что "гений и злодейство две вещи несовместные" (1, т. 5, с. 314, 315). Характерно, что Пушкин называет его не злым, а "злобным", т.е. заменяет сущностный, бытийный аспект функциональным. Он "навешает" кого-либо и его злобность становится очевидной и легко ощутимой, что, конечно, настораживает человека.

Другая важная деталь у Пушкина: демон навешает "тайно". В этом он антипод Христа, который подчеркнул: "Я тайно не говорил ничего" (Ин. 18:20) и предупредил: "Нет ничего тайного, что не сделалось бы явным" (Мк. 4:22, см. также Мф. 10:26). Слово "тайно" здесь удачно "работает" в двух направлениях: демон приходит тайно от других, он предпочитает действовать один на один, но в то же время, особенно вначале, он хочет остаться неузнанным, "тайственным посетителем" для самого человека, чтобы не возбудить

в нем естественного отталкивания. Поэтому сначала он приносит неопределенную печаль ("печальны были наши встречи"), тоску. Затем магией улыбки, магией взгляда (которые Пушкин и Лермонтов называют "чудными") демон как бы гипнотизирует человека и заставляет слушать себя. Но его речи, его слова – "язвительны", они оставляют раны, язвы в душе слушающего, они "вливают", как бы насильно, парализуя волю человека, "холодный" яд. Эпитет "холодный" также не случаен. Конечно, все бесовское, демоническое ассоциируется скорее с адским пламенем и жаром. Но очень часто (и у Лермонтова также) мы встречаем в качестве естественной "среды обитания" демона – холод. У Данте, например, в тридцать четвертой песне "Ада" сатана изображается наполовину вмерзшим в льдину, грешники в разных позах также вмерзли в лед, а сам автор испытывает неопиcуемый холод (см. 10, с. 179–180). Это связано с тем, что пламени адскому противостоит в христианстве "пламень веры", огонь живой веры в Бога. Первым признаком истинной молитвы считается в православной традиции "теплота сердечная" (см. 15, с. 61, 62, 63, 67 и др.). Демон холоден и приносит с собой холод потому, что он максимально далек от Бога, в нем нет ни веры, ни любви, ни молитвы, которые могли бы его согреть.

Далее следует третья часть стихотворения, в которой раскрывается содержание демонских речей, его своеобразная "идеология". "Неистощимой клеветою он Провиденье искушал", – удивительная по глубине мысли строка. С греческого *διάβολος* переводится как клеветник (13, т. 1, с. 416) и истолкование этого наименования олицетворения зла неизбежно уводит нас в богословие. Моисей хочет знать имя Бога, чтобы передать его народу и Бог открывает Свое имя: "Аз есмь Сущий" (Исх. 3:14), по-еврейски Яхве, по-гречески *ὁ ὢν*. Бог – единственный, кто есть Сущий самым полным и совершенным образом, кто есть чистое бытие и бытийственность, способная творить, давать жизнь, приводить в бытие. В противоположность этому зло в восточной богословской традиции (Климент Александрийский, св. Афанасий Великий, св. Василий Великий, св. Григорий Нисский, св. Дионисий Ареопагит, прп. Максим Исповедник и др.) рассматривается как не-сущее (*οὐκ ὂν*)

(см. 6, с. 263–265). Зла нет в Боге, Он есть абсолютно Сущий и абсолютное Добро. Если в абсолютно Сущем зла нет, то зло - несущее, по сущности оно не существует и возникает там, где есть недостаток добра, "ущербность" в добре. Зло – отрицание добра и бытия, творения Божия. Зло – это бессилие обладать добром, пребывать в добре.

В русском языке существует слово "нёжить". По выражению крестьян, "нежить не живет и не умирает". В. Даль пишет, что есть поверье, по которому нежить – это сверженное с неба архангелом Михаилом воинство сатанино. Он же приводит такую поговорку: "У нежити своего обличия нет, она ходит в личинах" (9, т. 2, с. 518–519). В этом народном понимании нечистой силы чувствуется явная переключка со святоотеческим богословским пониманием проблемы. Зло и живет, и не живет: пока добро действует в полную силу, зло-нежить не существует, как только добро умалывается, зло-нежить "выныривает" из небытия.

В христианстве зло противостоит добру не как равная сила. Ведь и сам дьявол – падший ангел, т.е. творение Божие, который может направить против Бога дарованную ему еще до падения силу, но не способен на равных бороться против Бога. Антиподом и противником дьявола в христианстве выступает не Бог (как в язычестве, манихействе и некоторых ересьях), а архангел Михаил, именно он свергает с неба падшего Денницу (Люцифера). Даже, по видимости побеждая, дьявол невольно содействует исполнению Божественного замысла и в этом его конечное бессилие. Может быть, это имел ввиду Гете. На вопрос Фауста "ты кто?", Мефистофель отвечает: "Часть силы той, что без числа творит добро, всему желая зла" (8, с. 400). Приведем для иллюстрации только один пример, встречающийся в житиях. Живет "средний", ничем не примечательный монах; дьявол долго искушает его и доводит до греха (неважно какого) делом; после этого монах с такой силой и искренностью приносит покаяние Богу и начинает так ревностно и чисто вести монашескую жизнь, подвижничать, что Бог не только прощает его, но этот "средний" монах становится святым. Так, желая зла, лукавый в итоге приносит добро.

Дьявол – "паразит" на теле добра, зная о своем конечном

бессилии, он может лишь искажать миротворение в глазах человека, *клеветать* на порядок мироустройства, на добро, красоту, гармонию. Клевета эта "неистошима", поскольку дьявол не может остановиться в своем богоборчестве, он "обречен на клевету", а во-вторых, она неистошима, поскольку ему подвластно практически все многообразие тварного мира, во всех его частях, лишь только там появляется ущерб в добре. Св. Отцы называют дьявола также "обезьяной Бога", т.к. у него нет ничего своего, он может только "обезьянничать", "передразнивать" действия Божии, искажать все то, на чем лежит печать грехопадения, показывать его в кривом зеркале. Поэтому Пушкин говорит, что демон искушает Провидение, т.е. не Бога, что для демона невозможно, но, действуя через человека, в котором находит ущерб в добре, искушает Божие Провидение, т.е. замысел Божий о мире и его устройении. Поскольку же от Адама всякий человек находится в состоянии грехопадения, "поле деятельности" для демона исключительно широко и требует, конечно, "неистошимости".

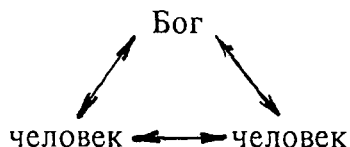
"Он звал прекрасное мечтою..." Это один из видов демонской клеветы. Именно прекрасное, красота имеет истинную и реальную сущность и существование; абсолютное совершенство – один из атрибутов, свойств Бога. Красота - не фантазия, не мечта, а сущее. Другое дело, что мир, как и человек находится в грехопадении и человек в этом состоянии просто не способен увидеть изначальную красоту, ибо его эстетическое зрение, его духовные очи помрачены грехом. Мечтой же и фантазией скорее можно назвать все некрасивое, уродливое, безобразное, как лишенное собственной онтологической сущности.

"Он вдохновенье презирал..." Какое вдохновение презирает демон? Очевидно, по смыслу всего стихотворения, демон презирает божественное вдохновение, "возвышенные чувства" (5-я строка), вообще "вдохновенные искусства" (7-я строка), т.к. именно вдохновение, если оно имеет своим источником Бога, помогает художнику сбросить с миротворения покрывало зла, безобразия, показать паразитизм зла на теле добра и красоты и научить читателя прозревать сквозь видимое несовершенство Божьего творения в первозданную гармонию мира, которая и составляет его

сущность. Вспомним, что слова "космос" и "косметика" – одного корня (от *κοσμέω* – украшать). Мир, вселенная, космос сотворены Богом по законам красоты. Презирая вдохновение и внушая это презрение художнику, демон лишает его возможности "прозрения" в суть, сущность вещей, опять как бы закрывает или затуманивает духовные, скажем даже метафизические, очи художника, оставляя ему лишь физическое, оптическое зрение. И это "ослепление" человека демону просто необходимо, чтобы он мог подменить затем божественное вдохновение демоническим, своим, хотя у Пушкина эта мысль и не высказана явно.

"Не верил он любви..." – не случайное сочетание веры и любви. "Бог есть Любовь" (Иин. 4:8, 16), – пишет апостол и евангелист Иоанн Богослов. Любовь – это не просто чувство, не только психология. Любовь лежит в основе миротворения. Сам Бог есть Любовь и Он сотворил мир по своей преизбыточествующей Любви. Любовь, таким образом, принадлежит прежде всего к области онтологии. Кто отвергает Бога, тот не может верить любви. В своем многовековом опыте человечество постоянно убеждалось и убеждается, что любовное чувство часто проходит бесследно, а иногда превращается в ненависть. Вера в Бога дает понимание онтологической сущности любви. Бог – источник любви. И когда человек чувствует, что в нем оскудевает любовь, он обращается к Богу, ибо в Нем всегда находит неисчерпаемые запасы любви, находит силы любить даже тогда, когда кроме ненависти, кажется, ничего не осталось; находит силы по заповеди любить врагов (Мф. 5:44).

Идеальные отношения между людьми носят не бинарный, а троичный, тринитарный характер: не "человек ↔ человек", а "человек ↔ Бог ↔ человек". Графически точнее было бы даже изобразить так:



Св. Отцы призывают человека смотреть на другого через Бога, видеть в ближнем такого же сына Отца Небесного, как и он сам, т.е. в основу отношения к другому человеку кладут не психологическое чувство двоих, а онтологическое родство в Боге, Который есть Любовь. Не верить любви и внушать неверие в любовь можно только в том случае, если свести любовь к психологии, к земному (пусть иногда с "небесными порывами") чувству. И демон показывая действительно преходящий характер такой земной любви, "клеветает" на любовь; фактически, отрицая любовь, он отрицает Бога. Ибо верой обретается любовь.

"Не верил он свободе..." Здесь проблема не менее интересна, поскольку существует неисчислимое количество пониманий, определений свободы. О каком из них идет речь у Пушкина? Августин Блаженный учил о двух свободах: "*libertas minor*" и "*libertas major*", низшей и высшей, изначальной и конечной. Первая, начальная свобода – это свобода выбора между добром и злом. Бог – абсолютная Свобода, но Он абсолютно благ, в Нем нет зла и Он не Творец зла. Демон (дьявол, сатана), как и все существа невидимого мира (ангелы, архангелы, серафимы, херувимы и др.), был сотворен свободным. Но он захотел сравняться с Богом, захотел сам стать богом; тварь решила сравняться с Творцом. Высшей свободе в Боге, в добре демон предпочел низшую свободу выбора. Он как свободное существо свободно вышел из поля Божественной Свободы в добре. Отпадая от Бога, от Сущего, от добра, он тем самым зачинает не-сущее, зачинает зло, зачинает не-свободу.

Человек с помощью и по зависти демона (змия-искусителя) повторяет этот шаг. Бог сотворил человека по Своему образу и подобию, и поскольку Бог свободен, человек сотворен свободным, но вослед за дьяволом и по его наущению он уклонился от высшей свободы в Боге, в добре, "променяв" ее на низшую свободу выбора. Он предпочел нарушения заповеди Божией о невкушении плодов с древа познания добра и зла, в то время как исполнение этой заповеди было для человека высшей свободой.

Демон внушает недоверие именно к этой высшей свободе в Боге. Какая же это свобода, если ты не можешь выбирать?! – как будто нашептывает он. И под видом дарования полной, истинной

и совершенной свободы он "подсовывает" человеку свободу низшую. Принимая ее, человек становится соработником демона. Как "обезьяна" Бога, демон подменяет свободу творить добро свободой делать и зло, что неизбежно становится для человека рабством у сил зла.

Иисус Христос связывает свободу с пребыванием в истине: "...Истина сделает вас свободными" (Ин. 8:32). Но что такое истина? Пилат даже не захотел дожидаться ответа на свой вопрос. Но Христос засвидетельствовал: "Аз есмь путь и истина и жизнь" (Ин. 14:6). Итак, свободу падший человек может получить познав Истину – Иисуса Христа Сына Божия, через которого человек может вернуться к Отцу Небесному (Ин. 14:6), вернуться к высшей свободе в Боге. Дьявол, по словам Христа, "был человекоубийца от начала и не устоял в истине" (Ин. 8:44); он не устоял в истине, читай – не устоял в Боге, не устоял в свободе.

"На жизнь насмешливо глядел..." После клеветы и обезьянничания насмешки, высмеивание – еще одно часто используемое оружие демона. В своем богоборчестве демон ничего онтологически значимого не может противопоставить Богу и Его творению, ему остается только высмеивать, насмехаться над всем и всеми. Пушкин упоминает только жизнь. И это, кажется, тоже не случайно. Действительно, земная жизнь часто кажется насмешкой над человеком: родиться, чтобы, промучившись 70–80 лет, умереть, уйти в небытие. Лев Толстой в разных своих произведениях говорил о том, что необходимо найти смысл жизни, который не уничтожается смертью (14, т. 16, с. 140, 141 и др.). Этот смысл жизни дает вера в Бога, вера в бессмертие, вера в вечную жизнь. В приведенных выше словах Христос говорит: "Аз есмь ... жизнь", имея ввиду, конечно, вечную жизнь. Поэтому демон, как богоборец, "вливает" в душу человека неверие в вечную жизнь, в бессмертие души. И если это хотя бы в некоторой мере удастся, то жизнь представляется действительно насмешкой над человеком. Сам демон не только верит, он знает, он живет вечной жизнью. Но он живет ей вне Бога и это мучительно для него, ибо только вечная жизнь в Боге есть благо и дает человеку радость, "которую никто не отнимет", служит для него наградой. Для демона же это

наказание. Но тем сильнее его стремление опорочить жизнь в глазах человека.

"И ничего во всей природе благословить он не хотел," – так заканчивает свое стихотворение Пушкин. Слово "благословить" здесь понимается в переносном смысле. Демон не может ни благословлять, ни принимать благословения, ибо оно для него разрушительно. Очевидно, что демон не хочет ничего принять с благодарностью как дар Божий; неприятие Божьего творения у демона – абсолютно.

Теперь обратимся к саморецензии Пушкина. Что нового дает она нам для понимания, интерпретации стихотворения? В первой части рецензия вносит, может быть, лишь один новый мотив: сердце "легковерно" в ту пору, когда демон начинает "навещать" человека. Во второй части Пушкин не просто объясняет, но вносит в понимание стихотворения новые важные детали, которые отсутствуют в нем. Во-первых, в рецензии появляется такое ключевое слово для понимания проблемы демонизма как "сомнение" (об этом скажем ниже). Во-вторых, сомнения имеют своим источником не только демонские приращения, но и "вечные противоречия действительности" (как последствие грехопадения). В-третьих, эти сомнения не продолжительны. Наконец, в-четвертых, демон уничтожает в душе человека лишь "поэтические предрассудки души" и "лучшие надежды", т.е. по контексту – несбыточные, излишне возвышенные надежды. Но, очевидно, по Пушкину, он не может покорить, подчинить себе всего человека (если, конечно, человек сам не пойдет на это по слабости, по незнанию или сознательно).

В третьей части рецензии мы находим еще одно ключевое слово для понимания проблемы демонизма у Пушкина – "отрицание". Ссылаясь на Гете (см. 8, с. 400), Пушкин вносит еще три новых детали в понимание стихотворения:

Демон – "вечный враг человечества";

Демон – это "дух отрицания или сомнения" (последние два слова у Пушкина выделены курсивом);

Демон, наконец, оказывает "печальное влияние ... на нравственность нашего века".

Итак, для самого Пушкина было очевидно, что демон – это

"вечный враг человечества" дьявол. Еврейское слово "сатана" переводится на русский как "противник в суде, в споре или на войне, препятствующий, противоречащий, обвинитель, наушник, подстрекатель" (13, т. 2, с. 412). Эти значения применимы и к образу демона, созданному Пушкиным.

Поэт ставит между словами "отрицание", "сомнение" не соединительный союз "и", а разделительный "или". Сомнение легче посеять в душе человека. Возрастая, семена сомнения чаще всего приносят плоды отрицания. И в этом смысле между ними существует иерархическая преемственная связь: от сомнения к отрицанию. Но их можно рассматривать и отдельно друг от друга. Отрицание Достоевский считал в некотором смысле предпочтительнее сомнения, теплохладности, о которой говорится в "Откровении Иоанна Богослова" (Откр. 3:15–16). Для Достоевского атеист ближе стоит к Богу, чем равнодушный человек (см. 11, т. 11, с. 10). Из великих "отрицателей", великих грешников выходили нередко великие святые. В этом смысле отрицание, неверие – антипод веры, но они не исключают возможности возврата к вере, к Богу. Более упорное противостояние вере оказывает сомнение и, может быть, именно оно настоящий антипод веры. Сомнение удерживает человека в нерешительности, в теплохладности по отношению к Богу, человек не отрицает Бога, но и не верит в него живой деятельной верой. "...Сомнение, – пишет Гегель, – проникает в дух человека и достигает там ужасных высот, лишая человека всякого покоя" (7, т. 2, с. 339). Сомнение в арсенале демона – оружие самое тонкое и потому, может быть, самое опасное. Оно бесспорно носит самостоятельный, независимый от отрицания характер и у Пушкина это выражено союзом "или".

Наконец, Пушкин говорит, что этот дух отрицания или сомнения оказывает "печальное влияние" на всех; вообще, на нравственность эпохи. Значит, у поэта речь идет не о "личном" демоне (вспомним демона Сократа), а о духе мировом, который именно в данную эпоху оказывает особенно сильное влияние на человека, находя для себя богатую пищу как в общей нравственной атмосфере эпохи, так и в душе каждого человека.

* * *

Обратимся теперь к стихотворениям Лермонтова на эту тему. Мы берем два стихотворения поэта "Мой демон" 1829 и 1831 годов, рассматривая их, в соответствии с традицией, как разные редакции одного произведения. Поэму Лермонтова "Демон" мы совсем не привлекаем для анализа, полагая, что это особая обширная тема. Стихотворение же "Мой демон" интересно тем, что большинство исследователей считают его реакцией, ответом или полемикой с "Демоном" Пушкина, кроме того, оно написано Лермонтовым в год начала работы над поэмой "Демон".

МОЙ ДЕМОН (1829)

Собрание зол его стихия.
 Носясь меж дымных облаков,
 Он любит бури роковые,
 И пену рек, и шум дубров.
 Меж листьев желтых, облетевших
 Стоит его недвижный трон
 На нем, средь ветров онемевших,
 Сидит уныл и мрачен он.

Он недоверчивость вселяет,
 Он презрел чистую любовь,
 Он все моленья отвергает,
 Он равнодушно видит кровь,
 И звук высоких ощущений
 Он давит голосом страстей,
 И муза кротких вдохновений
 Страшится неземных очей.

МОЙ ДЕМОН (1831)

1

Собрание зол его стихия;
 Носясь меж темных облаков,
 Он любит бури роковые
 И пену рек, и шум дубров;
 Он любит пасмурные ночи,
 Туманы, бледную луну,
 Улыбки горькие и очи,
 Безвестные слезам и сну.

3

Родится ли страдалец новый,
 Он беспокоит дух отца,
 Он тут с насмешкою суровой
 И с дикой важностью лица;
 Когда же кто-нибудь нисходит
 В могилу с трепетной душой,
 Он час последний с ним проводит
 Но не утешен им больной.

К ничтожным хладным
 толкам света
 Привык прислушиваться он,
 Ему смешны слова привета
 И всякий верящий смешон;
 Он чужд любви и сожаленья,
 Живет он пищею земной,
 Глощает жадно дым сраженья
 И пар от крови пролитой.

И гордый демон не отстанет,
 Пока живу я, от меня
 И ум мой озарять он станет
 Лучом чудесного огня;
 Покажет образ совершенства
 И вдруг отнимет навсегда
 И, дав предчувствие блаженства
 Не даст мне счастья никогда.

(3, т. 1, с. 52, 292).

Лермонтов начинает свое стихотворение с описания двух стихий, в которых демон чувствует себя как дома. Есть природная стихия демона; это "темные облака", "бури", "шум дубров", "пасмурная ночь", "туман", "бледная луна", "желтые облетевшие листья". На первый взгляд может показаться, что это обычный набор романтической лексики, причем к тому времени выглядевшей уже штампом. Но обратившись к другим стихам Лермонтова с религиозной тематикой, легко обнаружить, что природная стихия демона описана так, что она как бы отделяет природу от Творца, а тем самым (через природу) и человека от Бога. Ведь природа в христианской традиции это книга, читая которую человек приобщается к богопознанию, восходит к Богу. К стихии же демона принадлежит все, что затрудняет "чтение" этой книги, затемняет красоту изначально прекрасного, гармоничного, сотворенного по законам красоты космоса. Итак, природная стихия демона у Лермонтова сама по себе является пассивно богоборческой средой.

Вторая стихия демона – метафизическая и одновременно душевная, нравственная. Наиболее емко она названа в первой строке стихотворения "собранием зол", к которому поэт относит неспособность плакать, насмешливость, презрение к любви и сожалеению, питание лишь земной пищей, клевету, уныние, мрач-

ность, недоверчивость, отвержение молений. "Собрание зол" – это совокупность страстей, в ней демон чувствует себя в родной стихии. Среди страстей поэт называет немногие, но очень важные.

"Ему смешны слова привета..." Для демона не существует дружбы, радости встречи, искренности человеческого общения. И это не случайность в лермонтовской характеристике демона, поскольку и Христос, и Его апостолы призывали *"приветствовать друг друга лобзанием"* (см. 1Петр 5:14; 3Ин 15; 2Кор. 13:12; 1Фесс. 5:26 и др.). Ап. Павел в своих посланиях призывает *приветствовать* братьев или передает *приветствие* более тридцати раз. Насмешка над "словами привета", проистекающая, очевидно, из неверия в их искренность, не так безобидна, как может показаться. Ею разрушается двойная связь: людей между собой ("приветствуйте друг друга") и людей с Богом ("приветствую вас в Господе" – Рим. 16:22), разрушается троичность отношений "человек ↔ Бог ↔ человек". Насмешка над приветствием – это скрытое богоборство (вспомним здесь насмешливость и пушкинского демона).

"И всякий верящий смешон..." Стихия демона – безверие, его стихия насмешки над верой. Лермонтов употребляет глагол "верить", а не "веровать", ведь речь идет у него не только о вере в Бога, но и о всякой вере вообще, о доверии, на котором покоятся человеческие отношения, демон же "недоверчивость вселяет" (9-я строка 1-й редакции). Эта черта "стихии демона" интересна еще и тем, что сам демон бесспорно не может не верить, – ведь он падший ангел, и он видел Бога (как и искушающий Провидение демон Пушкина). И здесь у Лермонтова раскрывается еще одна трагедия демона. Апостол Павел называет высшими добродетелями веру, надежду, любовь, "но любовь из них больше", – подчеркивает он (1Кор. 13:13). Смерть упраздняет веру и надежду. Подвиг веры – "уверенность в невидимом" (Евр. 11:1). Иисус Христос после "уверения Фомы" говорит ему: "...Блаженны не видевшие и уверовавшие" (Ин. 20:29). После смерти человек предстает перед Богом "лицом к лицу", по выражению апостола Павла (1Кор. 13:12), тем самым подвиг веры, как уверенности в невидимом, через "видение" Бога снимается. Но остается любовь. В Царстве Небесном любовь к Богу заменяет веру, как бы поглощает ее. Демон видел Бога, де-

мон верит-знает, что Бог есть: знает, потому что видел, и верит, потому, что испытал на себе Его всемогущество. Апостол Иаков пишет: "... И бесы веруют и трепещут" (Иак. 2:19). Эта вера не в само существование Бога (которое для них очевидно), а в Его абсолютную власть на небе и на земле. И отсюда их "трепет". Итак, трагедия демона – это существование в состоянии упраздненности веры и надежды. Это состояние, в котором Бог ожидает только любви. Но именно к этому демон-богоборец не способен.

"Он чужд любви и сожаленья..." (2-я редакция), "Он презрел чистую любовь..." (1-я редакция). Грехопадение демона – это отпадение от любви Божией, это утеря способности любить, жалеть. (Кстати, в древнерусском языке слово "жалеть" означало *"любить"*). В том смысле, в каком Евангелие называет дьявола "отцом лжи" (Ин. 8:44), как отпавшего от Истины, в том же смысле можно назвать его и "отцом ненависти". Отсутствие любви – метафизическая пустота, которая не может оставаться таковой: она заполняется своим антиподом – ненавистью. Демон не просто "чужд" любви, – он ее "презирает". Отсюда, из этого онтологического препятствия – безысходность трагедии: знание Бога и невозможность к нему вернуться из-за полного отсутствия любви. Эту невозможность любить уже "видимого" Бога Достоевский устами старца Зосимы называет самым страшным наказанием в аду для грешников (см. 11, т. 9, с. 403, 405).

Главная черта демона – гордость: "И гордый демон не отстанет..." Гордость была первопричиной его падения (захотел сравняться с Богом), гордость же удерживает его в его падении. Гордыня демона проявляется в его смехе, равнодушии, презрении, ненависти. В православной традиции гордость считается самой главной и опасной страстью. Она подстерегает человека на каждом шагу до самой его смерти. Даже святой, победивший все страсти, и уже лежащий на смертном одре, может потерять плоды всей своей святой жизни в одно мгновение, – если он самодовольно уверует в свою святость. Восточное монашество всегда настраивало подвижника на другой лад: чем ближе к Богу человек, тем яснее и острее он чувствует и переживает свою греховность. Так приближаясь к источнику света, мы отчетливее видим грязные

пятна на нашей одежде, невидимые в темноте.

"Живет он пищею земной..." Здесь нельзя не вспомнить и прошение из "Отче наш" ("Хлеб наш насущный даждь нам днесь") и ответ-цитату Христа искушавшему Его дьяволу: "...Не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом Божиим" (Лк. 4:4). Есть хлеб земной и есть хлеб небесный – это основа основ Христианства. Иисус Христос говорит о Себе: "Аз есмь хлеб жизни" и "Я хлеб, спешдший с небес", и "Хлеб с небес таков, что ядущий его не умрет" (Ин. 6:35, 41, 50). Хлеб небесный в православной традиции это и Священное Писание, и молитва к Богу, и Святое Причаствие Телом и Кровию Христовой. Все это также закрыто перед демоном. Земная пища, под которой Лермонтов понимает "собрание зол", собрание страстей в грешном человеке, его единственный удел.

К этой же характеристике демона относится и строка из первой редакции: "Он все моленья отвергает..." Демон отвергает принципиально всякую молитву, моление и потому, что они рассчитаны на жалость и любовь того, к кому обращены (а демон чужд и того, и другого), и потому, что они являются важным каналом общения человека с Богом, и потому, наконец, что они суть "хлеб небесный". Демон же хочет заставить человека питаться, как и он сам, лишь "пищею земной".

Демон Лермонтова "Глодает жадно...пар от крови пролитой..." Тоже не случайная характеристика демона. Кровопролитие, убийство – смертный грех. Ветхий Завет запрещает есть и пить кровь (Лев. 3:17, 7:26, 17:14; Вт. 12:16 и др.). Этот запрет переходит и в Новый Завет (Деян. 15:20; 21:25 и др.). Поэтому здесь у Лермонтова отмечено богоборчество самой падшей природы демона: наслаждением для него является то, что находится под заповедью.

"Сидит уныл и мрачен он..." Уныние в православной традиции понимается как отчаяние, безнадежность ("внезапная тоска" у Пушкина), полное отсутствие волевых усилий для возвращения к Богу, полная подвластность стихии зла. Демон Лермонтова – это воплощение не только гордости, равнодушия, но и уныния.

Демон сопровождает человека от рождения до могилы (3-я

строка 2-й редакции). При рождении он как клеветник старается лишить радости отцовства родителя, при смерти он проводит с умирающим последний час, но не для утешения его. Цель демона одна – взять в свою окончательную власть и эту душу.

Демон – богоборец. Его богоборчество особенно ясно проявляется в том случае, когда он забирает, хотя бы на время, в свою власть художника. По всем стихотворениям Лермонтова видно, что для него было очевидным фактом наличие двух источников вдохновения – божественного и демонического. От Бога – "звук высоких ощущений", от демона – "голос страстей", который "давит" божественное вдохновение. От Бога – "муза кротких вдохновений", от демона – неземные очи, не знающие слез и сна, которых божественная муза "страшится". Значит ли это, что демоническое вдохновение сильнее и способно подавить божественное? На этот вопрос отвечает неоднократно сам Лермонтов, например, стихами "Выхожу один я на дорогу", "Когда волнуется желтеющая нива" или "Молитвой" (1839). Во втором произведении, которое и по структуре, и по содержанию можно считать антиподом стихотворения "Мой демон", Лермонтов вначале противопоставляет "природной стихии" демона мир в его божественной гармоничной первозданной красоте, мир, не тронутый демонизмом грехопадения. И читатель видит вместо "дымных облаков" – "сладостную тень", вместо "роковых бурь" – "звук ветерка", вместо "шума дубров" – "свежий лес", вместо желтых листьев – зеленые и т.д. Природа предстает во всей своей красе и на разных языках, своими красками, запахами, звуками говорит человеку о Боге, прославляет своего Творца. И вот:

"Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога..." (3, т. 1, с. 32)

Могущество демона велико. Но он не всесилен. Когда поэт чувствует, что его захлестывает демоническое вдохновение, он делает выбор: если он поддается ему, тогда демонизм явно или

скрытно проявляется в его произведении. Само произведение может быть очень сильным художественно, даже гениальным, может производить неизгладимое впечатление, но художник становится проводником демонической силы, на его совесть ложится груз ответственности за вред, который может быть нанесен душе зрителя или читателя.

Бог никогда не действует насилием, как демон. Бог сотворил человека свободным и ждет свободного обращения человека. Как только человек делает другой выбор, делает первый шаг к Богу, Он начинает помогать ему и "муза кротких вдохновений" своей кротостью побеждает демоническое, страстное вдохновение. Конечно, борьба на этом не кончается, она будет идти до самой смерти, и художник, если он выбирает Бога, должен помнить, что демон в любое время может "замутить" чистоту его вдохновения.

Но в чем все же притягательная сила демонического вдохновения? Ведь Лермонтов называет его "чудным пламенем" (по Пушкину, у демона "чудный взгляд"). В "Молитве" (1829) демоническое вдохновение описано очень подробно: оно "как лава клочет в груди", это "дикие волнения", это "помрачение очей", это "всесожигающий костер", это "страшная жажда песнопенья", которая проистекает из любви к "земле со всеми ее страстями". Поэт сознает, что это вдохновение порождает "грешные песни", понимает, что освободиться от него он может только с Божией помощью и просит Бога "освободить" его от этого вдохновения, которое поработщает волю поэта и уводит "ум далеко от Бога" (см. 3, т. 1, с. 68).

Демоническое вдохновение привлекательно тем, что художник отдается во власть неземной силы, и она оказывает на него магическое, т.е. насильственное, воздействие, а через него на зрителя или читателя. Поэт творит гениальные по художественной силе произведения, но на заднем плане его самосознания остается мысль:

"И часто звуком грешных песен
Я, Боже, не Тебе молюсь" (3, т. 1, с. 68).

Кроме того, со временем поэт понимает, что демоническое вдохновение лишь играет поэтом, оно способно через него говорить, как через проводника, медиума, но не способно ему ничего дать. Демоническое вдохновение иллюзорно, оно заманивает в свои сети лишь предчувствиями, обещаниями, фантазиями и мечтами. По опыту поэта оно действует так.

"Покажет образ совершенства
И вдруг отнимет навсегда.
И, дав предчувствие блаженства,
Не даст мне счастья никогда"

Поэт просит Творца освободить его от "страшной жажды песнопенья". Но значит ли это, что речь идет об "освобождении" от таланта? Поэт просит Бога помочь ему вернуться "на тесный путь спасенья", но значит ли, что речь идет о том, чтобы забросить поэзию и уйти в монастырь? — Очевидно, что ответ здесь только один: нет. Вернуться на "тесный путь спасенья" можно и оставаясь поэтом. Талант — от Бога. Вернуться на путь спасения, — значит источник вдохновения согласовать с источником таланта. И то и другое должно питаться от одного корня. И это не так легко. Это действительно "тесный путь". Стяжать божественное вдохновение гораздо труднее, чем демоническое. В православном богословии существует термин "синэргия", которым обозначается сущность отношений между Богом и человеком: это совместное действие, соработничество². Стать соработником Богу и на этом тесном пути

² Александр Солженицын в "Нобелевской лекции" распространяет этот принцип на художественное творчество: "Один художник мнит себя творцом независимого духовного мира, и взваливает на свои плечи акт творения этого мира, населения его, объемлющей ответственности за него, — но подламывается, ибо нагрузки такой не способен выдержать смертный гений; как и вообще человек, объявивший себя центром бытия, не сумел создать уравновешенной духовной системы... Другой — знает над собой силу высшую и радостно работает маленьким подмастерьем под небом Бога, хотя еще строже его ответственность за все написанное, нарисованное, за воспринимающие души. Зато: не им этот мир создан,

стяжать божественное вдохновение – вот спасение не только от лавы демонизма, но и спасение души, ее обожение, как цель христианской жизни.

* * *

Значение богоборческих мотивов в творчестве Лермонтова, на наш взгляд, как правило преувеличивается (см. напр. статьи "Богоборческие мотивы" и "Демонизм" в Лермонтовской энциклопедии – 12, с. 65–66, 137–138). Фактически самому Лермонтову, его мировоззрению приписывается все, что говорит и делает лермонтовский демон как художественный образ. Да, действительно, иногда поэт изображает демона, стремясь вызвать у читателя сочувствие к его страданиям, косвенно обвиняя в них Бога, а не своеволие гордого духа. Тогда мы стоим перед типично романтической оппозицией: страдающий демон – жестокий Бог.

Но не менее сильно в творчестве Лермонтова звучат и *демоноборческие* мотивы³. Если не приписывать личности Лермонтова все характерные черты художественного образа, то станет ясно, что все "демонические" мотивы в творчестве поэта это не только богоборческие, но вместе с тем и демоноборческие. У поэта было ясное, отчетливое понимание: "Где есть демон, там нет Бога" (3, т. 4, с. 31). Поэтому в его творчестве шла постоянная борьба против демона. Поэт понимал, что проиграть демону, попасть под

не им управляется, нет сомнения в его основах, художнику дано лишь острее ощутить гармонию мира, красоту и безобразие человеческого вклада в него — и остро передать это людям (16, т. 9, с. 7–8).

³ Об этом свидетельствует, например, одна из записей поэта в "Планах, набросках, сюжетах": "...Написать длинную сатирическую поэму: приключения демона." Этот замысел возник у Лермонтова в 1832 году, но остался неосуществленным. Слова "сатирическую" и "приключения" говорят о намерении выставить демона в смешном виде, возможно пародируя серьезную "демоническую" литературу эпохи романтизма (см. 3, т. 4, с. 344, 476).

его влияние, – это значит попасть под воздействие и более низких демонических сил – бесов. Путь же союза или договора с демоном, как это ни парадоксально, ведет к тем же последствиям: от гордости к пошлости, от гордого демона к "мелкому бесу". (Вспомним черта Ивана Карамазова или мелкого беса Ф. Сологуба).

У Лермонтова же были такие поэтические (а им предшествовали, очевидно, духовные) прозрения, которые свидетельствуют о победах над демоном и о полном принятии Бога и Божиего мироустройства. Собственно, лермонтовский демон мог бы выразить свою внутреннюю коллизию словами Ивана Карамазова Алеше: "Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, Им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять" (11, т. 9, с. 295)⁴. Демон отвергает Бога косвенно: искажая и клеветая на мир, Им сотворенный, но поэт не отвергает Бога, он мучается проблемой теодицеи: если Бог всеблаг, то почему в мире столько зла. Но и эту проблему Лермонтов для себя лично в конце своего короткого творческого пути решил: "...Душа, страдая и наслаждаясь, дает во всем себе строгий отчет и убеждается в том, что так должно... она проникается своей собственной жизнью, – лелеет и наказывает себя, как любимого ребенка. Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить Правосудие Божие" (2, т. 6, с. 295). "Высшее состояние" это противоположно тому восторженному юношескому вдохновению, которое у Пушкина дает обильную пищу демону. Зрелое "высшее состояние самопознания" дает духовную трезвость и способность сквозь видимое несовершенство мироустройства и миропорядка прозреть в благость божественного Провидения, "оценить" и принять его.

В конце творческого пути в поэме "Сказка для детей" Лермонтов пишет о том, что демон (по признанию поэта, ему осталось неизвестным, был ли то "сам великий сатана иль мелкий

⁴ Частотный словарь лексики Лермонтова дает такие интересные данные: слово "Бог" употребляется в произведениях Лермонтова 589 раз, с однокоренными словами 744 раза, слово же "демон" – 110 раз, с однокоренными – 119 (см. 12, с. 721, 726, подсчеты наши – В.Л.).

бес" — 3, т. 2, с. 426) преследовал его разум много лет,

"Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!" (3, т. 2, с. 427)

В поздний период своего творчества Лермонтов считал, что он преодолел в себе демоническое вдохновение, "отделался" от него, как бы отдал ему дань. Такой способ борьбы известен в русской литературе, им пользовались Гоголь и Чехов, сами засвидетельствовавшие это, но, конечно, и многие другие. Не входя в анализ проблемы (действительно ли поэт "отделался" или ему так казалось), хочется все же подчеркнуть, что Лермонтов, во-первых, различал источники поэтического вдохновения, во-вторых, мучился от сознания власти над ним демонических вдохновений, в-третьих, хотел от них освободиться и для этого, с одной стороны, прибегал к Богу, с другой — "отделывался" от искуителя стихами.

* * *

Обратимся теперь к следующей проблеме: можно ли считать стихотворение Лермонтова *ответом* Пушкину? Д.Д. Благой считает, что принципиальная разница между двумя образами демона состоит в том, что у Пушкина демон — "объективно противостоящий образ", а у Лермонтова демон "почти прямо отождествляется" с субъективным сознанием самого поэта" (5, с. 365–366). Как мы пытались показать, это не всегда так. У Пушкина мы находим не совсем объективный, отвлеченный образ (В те дни когда *мне* были новы; Стал тайно навещать *меня*; Печальны были *наши* встречи), у Лермонтова же — не однозначно субъективный, личностный, поскольку поэт рисует среду обитания демона (природную и метафизическую) вне души человека, вне своей личности. Т.П. Голованова еще более заостряет это противопоставление. Для нее вторая редакция лермонтовского демона характеризуется резкой полемикой с пушкинским демоном. (12, с. 282–283). Эта полемика

проступает и в характеристика демона (в слабой форме) и в идее "нерасторжимости личной духовной связи с ним (с демоном – В.Л.) внутреннего "я" поэта" (12, с. 282). У Пушкина же это "временный, подлежащий преодолению соблазн на пути испытания и взросления духа" (12, с. 283). Так ли это? Посмотрим сначала на совпадения. И у Пушкина, и у Лермонтова основные характеристики демона совпадают, в основном они даже идентичны: он клеветник, искуситель, он зол и злобен, он холоден, он приносит уныние и тоску.

Главные предметы, против которых демон ведет постоянную борьбу также совпадают: он разными способами воюет против Бога, против веры, любви, молитвы, против ясного и чистого взгляда на мир, как на творение Божие, наконец, против Божественного вдохновения.

Посмотрим теперь на не очевидные совпадения. Пушкин вначале описывает "стихию" в душе человека, благоприятствующую демону; Лермонтов – две стихии, природную и метафизическую, – в которых "обитает" демон, как бы противопоставляя их пушкинской (хотя у двух поэтов в этой части есть даже лексические совпадения – "шум дубров(ы)").

У Пушкина демон приходит в юности, у Лермонтова же демон присутствует уже при рождении младенца (но искушает все же не ребенка, а отца) и сопутствует ему всю жизнь, хотя и по Лермонтову особенно подвержена демонским искушениям – юность. Здесь также немало интересного. Согласно саморецензии Пушкина, эти мучительные сомнения, которые приносит демон, не продолжительны, они проходят; у Лермонтова же: "И гордый демон не отстанет, пока живу я, от меня". Но в стихотворении, написанном непосредственно перед "Демоном" ("Бывало, в сладком ослепленьи..."), Пушкин свидетельствует:

"Мое беспечное незнание
Лукавый демон возмутил,
И он *мое существованье*
С своим навек *соединил*"

(1, т. 2, с. 143, курсив наш - В.Л.).

С другой стороны, как свидетельствовал Лермонтов в последних, поздних стихах, ему удалось "отделаться" от демона. Значит, все не так просто. Думается, что демон у обоих поэтов приходит и уничтожает именно наивные, юношеские или даже детские воззрения и восторги души. Но в этой борьбе-диалоге с демоном душа получает опыт; вначале "поддавшись" внушениям демона, она постепенно начинает противостоять ему, не только из чувства самосохранения, ибо его приходы "мучительны", но и потому, что опыт убеждает: соработничество с демоном бесплодно для души. Божественное вдохновение позволяет поэту не только гениально творить, но и обогащает душу художника, дает ему возможность расти как личности. Демоническое вдохновение, давая возможность создать даже гениальные по своей художественной силе произведения, вместе с тем не обогащает, а опустошает душу человека, нивелирует личность художника, ведь он в этом случае лишь средство. Поэтому поэт со временем начинает стремиться к освобождению от такого вдохновения. Но и Пушкин, и Лермонтов понимают, что демонические приражения будут сопутствовать в течение всей жизни, т.к. демон не может оставить своей "работы". Здесь же выявляется различие в подходах двух поэтов к демону: у Пушкина нигде не говорится, что его демон - это специфический демон художника или поэта, или вообще человека с творческой натурой. У Лермонтова же более откровенно, прозрачно описывается именно демон художника, поэтому если у Пушкина демон стремится взять в плен *личность человека*, то у Лермонтова он пытается пленить *вдохновение поэта*, изгнать музу кротких вдохновений, подменить ее собой. Поэтому и становится возможным для Пушкина назвать демонизм *болезнью века*, у Лермонтова же она остается (в этом стихотворении) личной *творческой* проблемой.

Вернемся опять к вопросу: можно ли считать стихотворение Лермонтова ответом-полемикой Пушкину? На наш взгляд, и да, и нет. Это не ответ, поскольку демоны двух поэтов по своим главным характеристикам близнецы-братья. Но это все же полемика, поскольку Лермонтов дополняет проблематику Пушкина, в некотором смысле сужает ее, но в другом — расширяет, уточняет, вносит личную боль (*мой демон*), переставляет акценты и ставит

точки над "і". Полным же "ответом", в котором Лермонтов учел и проблематику Пушкина, и опыт своих ранних стихов стала знаменитая поэма, где притяжательное "мой" было уже излишним.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977-1979.
2. Лермонтов М.Ю. Сочинения в шести томах. М.-Л., 1954-1957.
3. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Л., 1979-1981.
4. Афанасьев Виктор. Лермонтов. М., 1991.
5. Благой Д.Д. Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова. Сб. I. М., 1941.
6. Булгаков Сергей. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917.
7. Гегель Г.В.Ф. Философия религии, т. I-II. М., 1977.
8. Гете И.В. Фауст. In: Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах, т. II. М., 1989.
9. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка, т. I-IV. СПб.-М., 1881.
10. Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1982.
11. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972-1988.
12. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
13. Мифы народов мира, т. I-II, М., 1980-1982.
14. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в двадцати двух томах. М., 1978-1985.
15. Умное делание. О молитве Иисусовой. Мадрид, 1974.
16. Александр Солженицын. Собрание сочинений, т. 9. Париж, 1981.

ЗАМЕТКИ О ПУШКИНЕ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА И ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

Андрей Лазари

(Лодзь)

В наследии Аполлона Григорьева нет ни одной статьи, которая была бы целиком посвящена Пушкину и все-таки автор "Евгения Онегина" занимает центральное место в мировоззрении критика. В своих основных работах Григорьев рассматривает русскую мысль и литературу "со смерти Пушкина" ("Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина", 1859; "Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина", 1861.) Для "последнего романтика" (один из псевдонимов Григорьева) Пушкин и его творчество является прообразом, идеальным типом, архетипом, сосредоточившим в себе всю ценность того, что русское, с которого все в русской мысли и литературе начинается. Каждое направление, каждый писатель, каждая мысль – все берет начало с Пушкина. Федор Достоевский вполне разделял такое мнение.

Когда Достоевский, Григорьев и Николай Страхов создали свое почвенническое мировоззрение, отношение русской критики к наследию Пушкина было далеко неоднозначным. Почти всеобщим стало тогда лишь мнение о безыдейности поэта.

"Пушкин, – писал Григорьев на страницах журнала братьев Достоевских "Время", – это узаконение поэзии и жизни, идеализма мысли и ощущений, и вот почему он для теоретиков поэт побрякушек (теоретиками Григорьев называл Добролюбова, Чернышевского и других сотрудников журнала "Современник" – А.Л.); *Пушкин, это наше право на Европу и на нашу европейскую национальность*, а вместе с тем и право на нашу самобытную особенность в кругу европейских национальностей, – не на фантастическую и изолированную особенность, а на ту, какую Бог дал, какая сложилась из напора реформы и остатков коренного быта, и вот почему его не любят славянофилы. Пушкин, это наш стройно и полно вырази-

вший протест против догматизма и жестоких нравов, повершитель дела многих приснопамятных протестантов, от Ломоносова до Карамзина, и вот почему он для гг. Бурачка, Аскоченского и всей компании мракобесия ненавистнее даже демонического Лермонтова. А вместе с тем, наконец, Пушкин-Белкин, Пушкин "Капитанской дочки", "Дубровского", "Родословной" и т.д. – узаконитель нашей почвы, преданий, реакция нашей родной обломовщины, которая, какова она ни есть, все-таки жизненнее штольцовщины, и вот почему холодны к нему ультрареформаторы" (1, с. 32).

Таким образом Пушкин занял очень существенное место в идеологической борьбе почвенников. И в своей статье я займусь прежде всего этим вопросом, в стороне оставляя чисто эстетический аспект названной темы.

Основной категорией почвеннического мировоззрения является *народность* (см. подробно 2). Определяя суть этого мировоззрения, Достоевский заявляет: "Повторяем: все дело в понимании слова народность [...] Мы вносим новую мысль о полнейшей народной нравственной самостоятельности, мы отстаиваем Русь, наш корень, наши начала [...] Мы идем прямо от нее, от этой народности, как от самостоятельной точки опоры [...] При свободе развития мы верим в русскую будущность; мы верим в самостоятельную возможность ее" (8, т. 20, с. 209–210).

Для почвенников *народность* была синонимом *национальности*. Они неоднократно выступали против тенденции смешивания *народности* с *простонародностью*. Достоевский спрашивал: "Почему, с какой стати народность может принадлежать только одной простонародности? Разве с развитием народа исчезает его народность? Разве мы, образованные, уж не русский народ?" (8, т. 19, с. 14).

И вот, единственным полным выразителем русской *народности-национальности* был для почвенников Пушкин. Еще до знакомства с Достоевским Григорьев писал (1859 г.): "А Пушкин – наше все: Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин – пока

единственный полный очерк нашей народной личности..." (3, с. 166).

Восемнадцать лет спустя Достоевский развил эту мысль следующим образом: "Но величие Пушкина, как руководящего гения, состояло именно в том, что он так скоро, и окруженный почти совсем не понимавшими его людьми, нашел твердую дорогу, нашел великий и вождеденный исход для нас, русских, и указал на него. Этот исход был – народность, преклонение перед правдой народа русского" (8, т. 26, с. 114).

Почвенники поддерживали мысль славянофилов о том, что Петр I своими реформами якобы привел к разделению населения России на "народ" и "общество". "Народ" остался русским: он сохранил русские традиции, религию, нравственность; "общество" же, то есть русская интеллигенция, воспитываясь, в основном, на идеалах Запада, оторвалась от "народа", оторвалась от русской "почвы", стала как бы нерусской, потеряла русскую народность-национальность. По мнению почвенников, именно Пушкин первый создал эту "оторванность" и первый выразил ее в своих произведениях. Григорьев уже в 50-ые годы развитие Пушкина как поэта рассматривал как возможность возвращения русской интеллигенции к идеалам русским, к русской "почве". Пушкин, по мнению критика, преодолел влияние западной культуры, классицизма, романтизма (прежде всего, байронизма), и протест личности против окружающей действительности заменил смирением перед русской народностью, сознательно вернулся к русской "почве" (см. 3, с. 173, 177).

Достоевский говорил о том же в своей "Пушкинской речи", отмечая, что в "Онегине", "в этой бессмертной и недостижимой поэме своей, Пушкин явился великим народным писателем, как до него никогда и никто. Он разом, самым метким, самым прозорливым образом отметил самую глубь нашей сути, нашего верхнего над народом стоящего общества" (8, т. 26, с. 143).

В мировоззрении почвенников важное место занимала категория "исторического типа". Поскольку "народность" определяла прежде всего "личность" данного народа, поскольку понятие "исторический тип" совмещало в себе мировоззрение общественной группы, народа или даже нескольких этнических групп, выражен-

ное в определенную эпоху отдельной исторической личности. Для Григорьева, "последнего романтика", самым полным олицетворением исторического типа был тип артиста, что вытекает из мнения, подсказанного Шеллингом, что "искусство, каково оно ни было в данную эпоху, является всегда самым полным и при том вразумленным выражением смысла жизни в данную эпоху" (4, с. 51). Таким образом, мировоззрение артиста не является для Григорьева чем-то сугубо личным. Широта этого мировоззрения обусловлена эпохой, страной, временем и историей данной народности. Гениальная натура артиста "является, так сказать, фокусом, отражающим крайние, истинные пределы современного ей мышления; последнюю, истинную степень развития общественных понятий и убеждений" (5, с. 10).

Тип артиста, по Григорьеву, во время творческого процесса расщепляется на типы более узкие: например, на типы литературных героев. Каждый из них представляет собой как бы одну сторону души своего создателя. Литературный тип в момент возникновения становится самостоятельным бытием, стихией, имеющей собственную личность, и может развиваться независимо от воли артиста. Больше того, он может влиять не только на личность читателя, но также на своего создателя, приводя его даже к смерти. Так Григорьев объяснял смерть Пушкина и Лермонтова (Пушкина скосила отделившаяся от него стихия Алеко; Лермонтова – тот страшный идеал, который стал перед ним, как царь немой и гордый, и от мрачной красоты которого самому ему было страшно и душа тоскою сжималась), а также смерть Кольцова, Радищева, Пележаева, Мочалова (см. 3, с. 172–173).

Григорьев говорит и о "народном типе" (в смысле – "национальном"). Этот тип, по мнению критика, не составляет нечто однородное – в его натуре заложено раздвоение. Греческий тип, например, раздвоился на Одиссея и Ахилла. Такое же раздвоение Григорьев замечает и в русском типе, о чем свидетельствует уже простонародное творчество, где "должно принять как равно живые стихии – и Добрыню Никитича, и Алешу Поповича с Чурилой Пленковичем" (6, с. 25). Эти две стихии, считает Григорьев, воплотились со временем (как в исторических, так и в литератур-

ных типах) в двух основных, самых характерных для русской действительности, совершенно различных типах: хищном и смиренном. Пушкин представлял собой, по мнению критика, единственный исторический тип, заключавший в себе обе эти стихии, и, одновременно, был первым их полным отображением. Поэт сумел создать наряду со смиренным типом Белкина равноправные хищные лица Алеко, Онегина, Пугачева. Тип смиренный "стремился к почве", тип хищный символизировал оторванность от русских корней (см. 3, с. 173–174, 523–526).

Стоит подчеркнуть, что если в 50-ые годы Григорьев был больше на стороне смиренного типа и считал, что Пушкин, после увлечения "хищниками", преклонился в лице Белкина перед русской почвой, то в конце жизни он писал: "Мы были бы народ весьма нещедно наделенный природой, если бы героями нашими были пушкинский Белкин, лермонтовский Максим Максимыч... Значение этих лиц в том, что они критические контрасты блестящего и, так сказать, хищного типа, которого величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным, а блеск фальшивым. Значение их, кроме того, в протесте, – протесте всего смиренного, загнанного, но между тем основанного на почве в нашей природе, – против гордых и страстных до необузданности начал, против широкого размаха сил, оторвавшихся от связи с почвой. Придать этой стороне души нашей значение исключительное, героическое – значит впасть в другую крайность ведущую к застою и закиси... Для жизни страстное начало нужно, закваска нужна. Глубоко понимал это гениальным чутьем своим Пушкин..." (3, с. 524).

Пушкин, по мнению Григорьева, осознавая раздвоенность русского народного типа, создал основные его литературные архетипы. Наследники поэта пошли по его стопам, но не сумели сберечь пушкинскую гармонию и вставали то на сторону смиренного Белкина, то на сторону хищного Онегина, что после смерти Пушкина привело в конечном результате к расколу русского общества на смиренных славянофилов и хищных западников.

В 60-тые годы Достоевский рассматривал вопрос "русского типа" вполне по-григорьевски. "Славянофилы и западники ведь тоже явление историческое и в высшей степени народное, – писал

он, защищая народность (национальность) Онегина. – В Онегине в первый раз русский человек с горечью сознает или, по крайней мере, начинает чувствовать, что на свете ему нечего делать. Он европеец: что ж принесет он Европе, и нуждается ли еще она в нем? Он русский: что же сделает он для России, да еще понимает ли он ее? Тип Онегина именно должен был образоваться впервые в так называемом высшем обществе нашем, в том обществе, которое наиболее отрешилось от почвы и где внешность цивилизации достигла высшего своего развития [...] Да! это дитя эпохи, это вся эпоха, в первый раз сознательно на себя взглянувшая. Нечего и говорить, до какой полноты, до какой художественности, до какой обаятельной красоты все это – русское, наше, оригинальное, непохожее ни на что европейское, народное. Этот тип вошел, наконец, в сознание всего нашего общества и пошел перерождаться и развиваться с каждым новым поколением" (8, т. 19, с. 10–12).

Поскольку Достоевский и Григорьев в 60-ые годы защищали хищный тип Онегина, как тип русский, народный (национальный), постольку другой почвенник, Николай Страхов, доказывал, что по-настоящему русским, народным является лишь смиренный тип Белкина. Все развитие русской литературы Страхов рассматривал как борьбу смиренного русского типа с хищным западным, якобы совсем чуждым русскому характеру. В этом духе Страхов рассматривал, например, творчество Толстого, доказывая, что "Война и мир" – "апофеоз смиренного русского типа, что Толстой показал как хищный тип спасовал перед смиренным, – как на Бородинском поле простые русские люди победили все, что только можно представить себе самого героического, самого блестящего, страстного, сильного, хищного, т.е. Наполеона и его армию" (7, с.248–249).

В конце жизни в "Речи о Пушкине" Достоевский поддержал в некоторой степени и мнение Страхова. Писатель все еще признавал русский характер Онегина, однако оценивал его уже однозначно как *отрицательный тип наш* и к нему обращался со словами: "Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве..." (8, т. 26, с. 139).

Положительным типом, кроме Белкина, является для Дос-

товского Татьяна: "Это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. Она глубже Онегина и, конечно, умнее его. Она уже одним благородным инстинктом своим предчувствует, где и в чем правда [...] Может быть Пушкин даже лучше бы сделал, если бы назвал свою поэму именем Татьяны, а не Онегина, ибо бесспорно она главная героиня поэмы. Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины" (8, т. 26, с. 140).

Для Григорьева в образе Татьяны также был отображен идеал русской женщины. Именно женщины, и поэтому критик не противопоставлял Татьяну Онегину. Образ Онегина был для него не менее важен, а стоит вспомнить, что Григорьев многие свои статьи подписывал псевдонимом "лишний человек". Достоевский, же, лишним никогда себя не чувствовал.

Конечно, и для Григорьева, и для Достоевского сам Пушкин был идеалом, мало того – был пророком. Григорьев наряду с Пушкиным поставил Байрона и Мицкевича. Это понятно, так как концепцию художника-пророка он позаимствовал у Томаса Карлейля, которого, наряду с Шеллингом, признавал своим учителем. Карлейль утверждал, что пророки и поэты исполняют в окружающем их мире ту же роль: они интуитивно проникают в *святую тайну вселенной*. Григорьев это мнение вполне разделял и, вслед за Карлейлем, употреблял даже латинский термин *vates* для определения поэта-пророка (5, с. 642).

Отчасти и Достоевский рассматривал Пушкина-пророка в духе романтизма. Однако, если для Григорьева каждый великий художник – пророк своего народа, то Достоевский приписывает Пушкину значение пророка-всечеловека. По мнению Григорьева, "Пушкин был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества, но мира русского, но человечества русского", и так же критик оценивал всех других великих западных писателей (3, с. 163, 470). Еще в 60-е годы Достоевский согласился бы здесь с Григорьевым. Тогда Шекспир, Сервантес, Шиллер и многие другие западные писатели и поэты являлись для него авторитетом. Иначе обстояло дело в "Речи о Пушкине". В ней Достоевский противопоставляет Пушкина Шекспирам, Сервантесам, Шил-

лерам. Он не лишает их эпитета *гении*, но их фамилии употребляет во множественном числе, подчеркивая таким образом, что их якобы много, чего в отношении к Пушкину никогда бы себе не позволил. Григорьев наравне с Пушкиным, как я уже сказал, ставит Байрона и Мицкевича. Для Достоевского такое сопоставление было святотатством. Ведь в "Речи о Пушкине" писатель провозглашает идею русского народа-мессии: "Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите... Ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, из всех народов наиболее предназначено [...] Если наша мысль есть фантазия, то с Пушкиным есть, по крайней мере, на чем этой фантазии остановиться" (8, т. 26, с. 147-148).

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев А. Собрание сочинений, вып. 12. М., 1915.
2. См.: A. Lazari. "Poczwinnistwo". Z badań nad historią idei w Rosji. Łódź, 1988.
3. Григорьев А. Литературная критика. М., 1967.
4. Григорьев А. Нигилизм в искусстве. In: "Время", 1862, № 8.
5. Григорьев А. Сочинения, т. 1. СПб., 1876.
6. Григорьев А. Взгляд на историю России. Соч. С. Соловьева... In: "Русское слово" 1859, № 1.
7. Страхов Н. Критические статьи об И.С. Тургеневе и Л.Н. Толстом. 1862-1885. Киев, 1901, т. 1.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1972-1988.

ПУШКИНСКИ МОТИВЫ, РЕМИНИСЦЕНЦИИ, АЛЛЮЗИИ И ИХ ФУНКЦИИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА "ПО ДЕЛАМ СЛУЖБЫ"

Наталия Салма

(Szalma Natália, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

*"И над отечеством свободы просвещенной
Взойдет ли наконец прекрасная заря?"
(А. С. Пушкин)*

Известно, что А.П. Чехов был уверен в том, что его творческие достижения не могли быть приравнены к творческим достижениям классиков "золотого века" русской литературы. Принято считать, что это мнение было продиктовано чеховской скромностью, выражающейся в недооценке им собственного новаторства, мастерства, таланта, и вытекающим из этого отказом от какого-либо критического отношения к художникам, произведения которых были уже включены традицией в сокровищницу русской и мировой культуры. Неоспоримая чеховская скромность, однако, отнюдь не была самоумалением перед лицом общепризнанных авторитетов: как мыслитель и художник он полагался только на свой ум и вкус и был неумолимо требователен и к себе, доводя свои рассказы до эстетического совершенства, и к другим, позволяя себе критиковать даже по праву наиболее ценимого им из русских классиков Л.Н. Толстого. Чеховская скромность была скромностью человека, обладающего трезвым умом и художественной интуицией, говорящей писателю о том, что он в силу независимых от него условий, создавшихся на рубеже веков в истории развития европейской мысли, не обладает тем свободным взглядом на явления действительности, которым обладали русские классики, и что поэтому все, что он создает, имеет лишь относительное значение, являясь в этом смысле недостаточным, ущербным. Что собой пред-

ставляет тот свободный взгляд, который Чехов упорно искал в процессе своего творчества, в процессе постепенного, но так и не завершённого преодоления сковывающей его лирического героя несвободы, аналогичной несвободе самого автора (Чехов признается в своих "Записных книжках", что он всю жизнь по капле выдавливал из себя раба), он не знал. Поэтому чеховская композиция выразила прежде всего отсутствие того, что для классиков было некоей самоочевидностью, тем самым позволив исследователю его творчества попытаться ответить на вопрос, что же именно чеховский герой ищет и не находит, что же именно ему не дано, существуя для него в лучшем случае лишь как смутное воспоминание, и находя свое опосредованное выражение в мотивах, аллюзиях, реминисценциях, организующих чеховскую композицию.

Классическая русская проза, родоначальником которой был Пушкин, а завершителем Толстой, родилась тогда, когда над идеей личности, корни которой питались верой в имманентно спасенного в духе и в теле человека, была поставлена идея национальной культуры, когда внимание было перенесено с личности на предопределяющую само ее существование национальную традицию. Такое изменение точки зрения можно расценить как попытку подняться над обнажившимся с течением времени, но критически не проанализированным фундаментальным противоречием христианского культурного сознания: между верой в "реально", имманентно искупленного человека, с одной стороны, и опытом греховности человеческой натуры, опытом метафизичности зла - с другой. Согласно пушкинской концепции "реально" спасенным является собственно говоря не человек, а национальная культура, человек же по своей природе остается существом греховным, слабым, становясь личностью лишь в том случае, если он отказывается от индивидуальных путей достижения совершенства и как бы сливается с культурой, подсказывающей ему такой отказ, причем такое слияние с культурой само по себе и обеспечивает ему "реальное" спасение, некую вечную жизнь в культуре или с культурой.

У завершителя русской классической традиции Л. Н. Толсто-

го уже нет в отличие от Пушкина абсолютной веры в "реальную" спасенность, в бессмертие национальной культуры. Ведь национальная культура ко времени вступления Толстого в литературу была вытеснена вненациональной цивилизацией – миром безличных, утилитарных, практических отношений. Национальная культура оказалась таким образом отнюдь не "реально" спасенной, не "реально" бессмертной, и потому Толстой вынужден был вернуться к положению о "реально" спасенном "природном" человеке, подвергнув его критическому анализу и показав его несовместимость с опытом метафизичности зла, с опытом неаутентичности человеческого бытия.

Толстовские произведения, поскольку они строятся на определенном, как бы тезисном положении о "реально" спасенном "природном" человеке, которое не выдерживает критики в процессе анализа, но и не отменяется им, а как бы переводится в другую плоскость, теряя значение факта и требуя своего герменевтического истолкования, становятся амбивалентными. Амбивалентность и была своеобразным толстовским "решением", нейтрализацией противоречий христианского культурного сознания. Выход Толстого из сферы национальной культуры в сферу культуры общехристианской означал кризис национальной классики, а толстовское "решение", нейтрализация противоречий, свидетельствовало о вере Толстого в абсолютную имманентную незыблемость, устойчивость христианской культуры. На рубеже веков Чехов стал одним из выразителей кризиса этой культуры, поставив в центр своих рассказов героя, уже не имеющего, в отличие от героев Толстого, передаваемого этой культурой опыта антропологичности зла, с одной стороны, и внушаемой этой культурой верой в смысл истории, с другой стороны. Это означало отказ от амбивалентности толстовской композиции, причем Чехов, выступающий с запросом сохранения классической традиции и как бы пытающийся "вернуться" к пушкинской, не амбивалентной, гармонически просветленной и завершенной композиции, сознает и показывает, что это в новую эпоху абсолютно невыполнимо.

Не случайно, что в период кризиса христианской культуры героем чеховской прозы становится "обыкновенный" человек,

отнюдь не так называемый "лучший представитель", да и вообще не представитель русской или европейской культуры. Это чаще всего такой городской человек, который сам сформировал свою личность в конфронтации с безликой, поглощенной практикой средой, который в этом смысле всем обязан самому себе, своему уму, таланту, выносливости, моральной силе, то есть это – русский интеллигент, зачастую – разночинец, но отнюдь не всегда. Чехов обращается к такому герою не столько потому, что он был ему лучше всего знаком (по своему менталитету Чехов и сам был типичным русским интеллигентом), сколько потому, что обращение к такому герою позволяло художнику показывать, что личные качества в эпоху кризиса христианской культуры, недостаточны для того, чтобы герой мог занять по-настоящему свободную, онтологическую позицию и с этой позиции осмыслить жизнь.

Примерно с последней трети 80-х годов в центре чеховских рассказов и оказывается такой русский интеллигент, честный, умный, талантливый человек либерально-романтических убеждений западного толка. Он исходит из того, что цивилизация, прогресс, понимаемый как всеобщее благо, как полнота развития всех человеческих способностей, достигается исключительно за счет усилий убежденных, чистых людей, бескорыстно преданных служению идее светлого будущего просвещенной России и всего человечества, что никаких непреодолимых препятствий на этом пути в сущности не должно быть. Как говорит герой "Скучной истории" профессор Николай Степанович: "Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука – самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви и что *только ею одной человек победит и природу и себя*" (1, т. 2, с. 58). Однако, на рубеже веков либерально-романтические убеждения русской интеллигенции, питающиеся в сущности все той же верой в "реально" искупленного человека, которой питались и попытки Толстого разрешить коренное противоречие христианской культуры, оказываются поколебленными, и не только потому, что во всех сферах действительности, начиная от узко бытовых, семейных, частных, и кончая служебными, общественными, политическими, идейно-духовными,

обнаружилось, что усилия честных и чистых людей не приводят здесь и теперь к желанным результатам (...точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре и ... при них была точно такая же лютая бедность, голод; такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше," (1, т. 2, с.302) – думает герой рассказа Чехова "Студент"). Ведь чеховская композиция показывает, что абсолютизация таких убеждений каким-то необъяснимым и роковым образом грозит герою либо равнодушием к человеческим страданиям или даже человеконенавистничеством – в том случае, если герой полагается на абсолютную силу интеллекта, – либо непониманием окружающего, его идеализацией или, наоборот, потерей веры в осмысленность человеческого бытия, если герой требует и от себя, и от других сочувствия, тонкости, сострадания, полагая, что это и есть панацея от всех бед, и либо находит желанное ("Студент"), либо – нет ("Архиерей"), т.е. абсолютизирует личностные потенции. Герои одних чеховских рассказов не хотят, или не могут, видеть грозящей их личности опасности. Таких героев Чехов изображает в новеллах, написанных в так называемой объективной манере, не оправдывая героя, но в то же время чаще всего и не вынося ему однозначного приговора, так как художник чувствует, что задача осмысления ситуации, создавшейся в истории развития мысли, в принципе превышает индивидуальные возможности любого современного ему человека. Другие – не отказываются от попыток осмысления этой превышающей их индивидуальные возможности задачи, становясь героями лирических чеховских рассказов.

Рассказ "По делам службы" (1899 г.) является таким лирическим рассказом, в котором запечатлен сам процесс такого осмысления: сначала герой понимает неприемлемость абсолютизации позиции индивидуальной, затем занимает новую, личностную позицию, которую также абсолютизирует, и, наконец, пытается осмыслить неприемлемость и такой абсолютизации. Этот процесс, не имеющий в чеховской композиции завершения, разрешения, в чеховском понимании – трудное и опасное "дело", тяжелая духовная

"служба" русского интеллигента, его задание, такое же жизненно-опасное и ответственное, как задание не потерять дорогу в метель, не сдаться, не опустить руки и не захватить "не туда". Поэтому мотив метели, в сопровождении мотивов отыскивания пути, кружения, темноты, ветра и т.п., как символа такого испытания, которое, несмотря на свою жестокость, должно было бы создавать необходимые предпосылки для "проникновения в жизнь" (1, т. 3, с. 162), в рассказе "По делам службы" становится основным, организующим. Метель как бы показывает человеку, полагающемуся только на свои силы, всю иллюзорность его надежд и, нарушая его спокойствие, лишая его уверенности, настоятельно требует от него изменения прежней позиции, в этом смысле и являясь *испытанием* для героя. Этот мотив можно назвать пушкинским, ведь именно в функции такого испытания он выступает и в "Капитанской дочке", знаменуя начало службы молодого человека "в стороне глухой и отдаленной" (в той самой стороне, в которой служил и чеховский Лыжин) со всеми ее трудностями, ведущими его к отказу от помыслов о карьере, о славе, о блестящей жизни в столице и к сознательному принятию этих трудностей и даже бесславной гибели во славу национальной культуры, и в рассказе "Метель", где метель, разрушая планы влюбленных, мечтающих о личном счастье, знаменует собой необходимые испытания, включающие частные судьбы героев в судьбу нации (Отечественная война 1812 года). Однако, если в пушкинской композиции испытания приводили героев не только к другому, по сравнению с первоначальным, но и к просветленному взгляду на мир и на самих себя, то в чеховской композиции испытания никогда не приводят к такому окончательному и катарсическому результату: хотя герой лирической чеховской композиции в своем конкретном жизненном поведении отказывается подобно пушкинским героям от индивидуально-личностного достижения совершенства, он в то же время остается в недоумении, не понимая почему он делает то, что он делает, не находя в том, что он делает, осмысленности.

"Исправляющий должность судебного следователя и уездный врач ехали на вскрытие в село Сырню" (1, т. 3, с. 150), – так по-пушкински просто, "прозаически", начинается рассказ "По делам

службы", все "действие" которого составляет приезд захваченных метелью и долго "круживших" молодого следователя с доктором в затерянное среди лесов и полей русское село, затем поездка следователя Лыжина ночью в метель в находящееся всего в трех верстах имение фон Тауница с мучительным отыскиванием дороги и возвращение к месту службы через день, утром, когда метель наконец утихла. "Внешнее" действие (приезд, отъезд, возвращение), соответственно с кружением метели, таким образом движется по замкнутому кругу, являясь, завершенным лишь формально, временно, ведь такие поездки "по делам службы" — вещь привычная, повторяющаяся, но и действие "внутреннее" процесс осмысления жизни — хотя и имеет свое начало, развитие и завершение, обозначенные началом, развертыванием и концом метели, в сущности не завершено, вернее завершено лишь относительно, временно, как бы до следующих "испытаний"-метелей, которые, как мы об этом узнаем в конце рассказа, бывают здесь часто. И в действии "внешнем", и в действии "внутреннем" метель, кружащая и испытывающая героя, становится наряду с ним неким неустранимым "действующим лицом" чеховского рассказа, то зримо, то незримо присутствующим на всем его протяжении, и то, что было в пушкинской композиции мотивом, в чеховской — становится лейтмотивом, сквозной, повторяющейся, длящейся и не разрешающейся в катарсисе мелодией, как бы испытывающей героя своей тоской.

Под аккомпанимент метели происходит знакомство следователя с сотским ("цоцким", как он себя называет) Лошадиным, убогим, одиноким стариком, таким же старым и жалким, как земская изба, в которой это знакомство происходит, плохо освещенная, холодная, с тараканами, шуршащими в соломе, с трупом, недавно застрелившегося здесь страхового агента Лесницкого, на вскрытие которого и приехал следователь и доктор. Завывание метели в трубе и на чердаке сопровождает мечты приезжих о другой, цивилизованной жизни, которой они хотели бы для себя. С упоминания о страшной метели начинается разговор лирического героя, оставшегося, после отъезда доктора к фон Тауницу, ночевать в черной половине земской избы, со стариком соцким. Эпизод

Мечтающему о том, чтобы играть роль, быть популярным, быть, например, следователем по особо важным делам или прокурором окружного суда, т.е. принимать деятельное участие в процессе цивилизаторском, просветительском, молодому следователю Лыжину настоящей Родиной, настоящей Россией представляется Москва, Петербург, где живут интеллигентные, образованные люди, его сестры, сверстники, коллеги, которые "ходят по освещенным улицам... или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой" (1, т. 3, с. 152). Там все, как он говорит, "законно" и, например, "всякое самоубийство понятно, и можно объяснить, почему оно и какое оно имеет значение в общем круговороте жизни"(1, т. 3, с. 152), то есть все можно свести к социальным, политическим, общественным, юридическим, психологическим причинам, поддающимся позитивному выявлению, познанию, а значит можно найти в конечном итоге и рациональные способы "лечения болезней", разрешения всех человеческих проблем. Там, в Москве, в Петербурге, такая интеллектуальная, познавательная, цивилизаторская деятельность представляется непосредственно ведущей к этой цели, так как вокруг находятся люди просвещенные, думающие и поступающие так же, как ты, и можно

не замечать "непогоды", не видеть, что Москва, Петербург – это всего лишь счастливые оазисы посреди огромной провинции, цивилизацией несмотря на все усилия просвещенных людей странным образом почти не затронутой, "колонии", где цивилизованный человек знакомится с жизнью во всей ее неупорядоченности, как бы предостерегающей не имеющего передаваемого культурой опыта неаутентичности бытия горожанина от того, чтобы переоценить возможности цивилизаторской, познавательной деятельности, абсолютизировать их. Лыжин, однако, смотрит на окружающее исключительно с позиции цивилизованного человека: хаос не поддающийся цивилизаторским усилиям жизни провинции кажется ему абсолютно бессмысленным, все здесь распадается в его представлении на отдельные бессвязные эпизоды, клочки, "обрывки" жизни. Люди, с которыми Лыжин встречается, кажутся ему "не людьми"; жизнь провинции – "не жизнью": "Он полагал, что если окружающая жизнь здесь, в глуши, ему непонятна и если он не видит ее, то это значит, что ее здесь нет вовсе" (1, т. 3, с. 160). Вынужденное участие в непонятной герою жизни, соприкосновение с непонятными ему людьми вызывает тоску и желание как можно скорее, отслужив срок, "уйти, уйти" отсюда.

В барском доме фон Тауница, представляющем собой резкий контраст с земской избой, со всем гнетущим окружением русской провинции, где герой сначала утверждает в таком "решении", голоса метели заглушены звуками рояля, пением, топанием танцующих детей. Однако, "...ветер, метель, опасность сбиться с дороги" все же присутствуют в его "скучных мыслях", мешая ему по-настоящему веселиться, и ночью, когда ничто не отвлекает внимания, он уже не может не слышать, что "вверху под потолком и в печке метель шумела так же, как в земской избе и так же выла жалобно: у-у-у-у" (1, т. 3, с. 161). Жестокое, но необходимое испытание "метелью" продолжается: успокоиться на том, что окружающие его в глуши люди – не люди, а жизнь огромной провинциальной России – не жизнь, что настоящая Россия, Родина – это Москва, Петербург, и стремится как можно скорее уехать отсюда, мечтать об этом, Лыжину не позволяет жалость и совесть, тот самый "талант человечности", которым Чехов наделяет своих лири-

ческих, или близких к лирическим, героев. Человечность подсказывает ему, что такое решение проблемы есть в сущности не решение, а бегство от проблемы, т.к. оно не универсально и не гуманно. Недаром с самого начала, мечтая о другой жизни для себя, он не мог освободиться от мысли, что он в конце концов уедет отсюда, а старик Лошадин останется навсегда и "будет все ходить, ходить", и недаром он с самого начала отказывается принять точку зрения доктора, считающего, что покончивший с собой Лесницкий был просто больным человеком, истериком и неврастеником, и к тому же еще и эгоистом, доставившим столько хлопот своей нелепой смертью окружающим, и что таким людям надо запретить жениться и иметь детей. Беспокойная совесть и желание найти универсальное решение мешает ему уснуть, заставляет слушать голос метели, и когда, наконец, он забылся коротким сном, ему вдруг представилось, что Лесницкий и Лошадин, чьи судьбы, как ему казалось прежде, ничем не связаны друг с другом, идут в поле по снегу в метель бок о бок, и, проснувшись, с забившимся сердцем, он спрашивает себя, не идут ли они и в жизни рядом, и начинает понимать, что "такая-то связь, невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауницем, и между всеми, всеми" (1, т.3, с. 162).

Что же это за связь, которую находит теперь Лыжин? В его сне Лесницкий и Лошадин, идущие в метель рядом, поддерживают друг друга, помогают друг другу, потому, что как и сам Лыжин, обладают душой, в которой живет сострадание, милосердие к страдающему от недостаточно цивилизованной жизни – от бедности, холода, голода, физической нечистоты – ближнему. Как это представляется теперь Лыжину, эти люди берут на себя все самое тяжелое и горькое, несут, пока могут, эту тяжесть как свой крест, рискуя надорваться, поскольку их мало и они не находят поддержки, как надорвался несчастный "неврастеник" Лесницкий.

Лыжину теперь кажется, что люди, с которыми он встретился в провинции, имеют "одну душу", "одну общую мысль", и "все идут к одной цели", и он думает о том, что если он перестанет желать для себя другой, светлой жизни среди счастливых и довольных людей, разделит тяготы жизни с теми, кто не бежит

от них, а, надрываясь, несет их, если он придет на помощь, то горя и самоубийств будет меньше, а если это сделают все, кто теперь безлично, "холодно и здраво рассуждает за ужином, отчего есть несчастные люди" (1, т. 3, с. 162), то их в конечном итоге не будет вовсе.

Когда Лыжин говорит о сострадании, милосердии, любви к ближнему, т.е. о личностных категориях, противопоставляя их безличным, холодным, здравым рассуждениям ищущего интеллектуального разрешения всех человеческих проблем и уверенного в своих силах разума, он в сущности говорит о русской идее любви. Именно эта идея побуждает героя, отказавшись от надежды на счастье, на индивидуальное самоосуществление, разделить тяготы жизни с теми, кто лишен возможности хоть как-то изменить к лучшему свою судьбу, и, оставшись в провинции, этим жестом выразить свою сопричастность со всем тяжелым, горьким, может быть даже и диким, и жестоким, чем полна жизнь. Однако, поскольку у героя нет опыта метафизичности зла, которым питается всякая онтологическая по своей сущности идея, поскольку он полагает, что все человеческие несчастья происходят лишь от низкого уровня развития цивилизации, идея любви превращается у него в идеологию обладающих добрым сердцем, тонкой душой, гуманных цивилизованных людей, личностный жест сопричастности с неаутентичным человеческим бытием интеллектуализируется, превращается в мысль о том, что зло может быть полностью устранено с помощью личностных усилий человека.

Это новое видение цели отдельной человеческой жизни, это новое решения проблемы отдельного и общего существования во многом подсказано Лыжину стариком-сотским. Старик Лошадин с его жалостью к молодости следователя, которому он от сочувствия к его неопытности говорит "ты", с его личностным, добрым осуждением Лесницкого, "Сережи", покончившего с собой в его интерпретации от гордости, от того, что он не мог перенести жизни среди грубых мужиков, с его заботой о неразумных бабах, ребятишках, мужиках-понятых, боящихся лежащего в земской избе трупа, безусловно является носителем идеи любви. Но старик при этом по-детски, наивно, как справедливо считает Лыжин, ве-

рит в имманентно действующее в земном мире провидение, в то, что "на свете без правды не проживешь" (1, т. 3, с. 155), что злые люди обязательно будут здесь наказаны, как "лопнувший" и умерший без покаяния отец Лесницкого, а добродетель вознаграждена: "...На лице наивная улыбка ... и все он почмокивал, точно сосал леденец," – замечает о нем Лыжин (1, т. 3, с. 152). Эта крестьянская, патриархальная и уже отжившая вера делает старика фигурой как бы не от мира сего, ненатуральной, и в глазах человека современного комической, неким добрым "оперным колдуном" (повторяющееся несколько раз в рассказа сравнение старика с "колдуном в опере" ставит его в связь с героем популярной комической оперы XVIII в. "Мельник-колдун, обманщик и сват").

Сон Лыжина, в котором ему является старик с Лесницким, поющие: "Мы идем, мы идем ... мы несем на себе всю тяжесть этой жизни..." (1, т. 3, с. 162), представляет собой как бы отрывок из новой, и уже не комической оперы. Образ старика лишается патриархальной наивности: он идет вместе с Лесницким, поддерживая его и опираясь на него, потому, что подобно Лыжину движим идеей любви, которую он в то же время, как и Лыжин, абсолютизирует, что и делает все происходящее, не лишая его значительности и серьезности, все же всего лишь новой "оперой". В основе этой современной, сочиненной Лыжиным, оперы лежит не считающаяся с неаутентичностью человеческого бытия мысль об общей жизни как об одном организме, "чудесном и разумном" для того, кто не считает свою собственную жизнь случайной, отдельной, кто в ней участвует, разделяя общий груз горя и несчастий и таким образом облегчая ношу каждого в отдельности, и эта мысль, как пишет Чехов, была "давней, затаенной мыслью" Лыжина, которая раньше "сидела у него как-то позади других мыслей и мелькала робко, как далекий огонек в туманную погоду", а теперь "развернулась в его сознании широко и ясно" (1, т. 3, с. 162).

Поэтический, лирический тон, в котором выдержан этот отрывок, свидетельствует о том, что самому Чехову герой, сердечно, душевно относящийся к окружающему, чрезвычайно близок. Чехов вообще во всех своих новеллах не скрывает своей сим-

патии к герою, который исходит из душевных побуждений, подсказанных сердцем, а не рассудочным, безличным интеллектом. Такой герой в его изображении всегда более человечен, и не случайно, например, в рассказе "Палата № 6", написанном в целом в объективной манере, писатель все-таки называет душевно-больного Громова, уязвленного человеческими страданиями, "человеком", и не может не осудить доктора Рагина, закрывающего глаза на человеческие страдания и пытающегося абстрактно-философски решить проблему взаимоотношений отдельной и общей человеческой жизни. По сравнению с первым лыжинским решением, относительно более гуманным, более близким к подлинному, представляется и его второе решение проблемы смысла жизни. Симпатия к такому герою и изображение сердечных решений как более ценностных по сравнению с решениями интеллектуальными вводили в заблуждение многие поколения исследователей чеховского творчества, делавших на основании этого выводы о том, что чеховский лирический герой и есть сам Чехов и что личностные решения героев и есть единственно подлинные решения, неосуществленные лишь потому, что еще не прошло тех 100–200 лет, о которых говорят, например, герои чеховских драм и которые необходимы для того, чтобы человечество созрело для проведения этих решений в жизнь. Именно в таком ключе пишет о Чехове, о чеховском герое и о предлагаемых им личностных решениях талантливый писатель Евг. Замятин: "Сложным путем, глубоко заглянув в темный колодец человеческой души, полной грязи, там, где-то на самом дне, Чехов нашел наконец свою веру. И эта вера оказалась верой в человека, *в силу человеческого прогресса: и богом оказался человек...*" (2, с. 128). "Мы – высшие существа, и если бы в самом деле познали всю силу человеческого гения – мы стали бы как боги" – сочувственно цитирует Замятин слова художника из рассказа Чехова "Дом с мезонином", с полным признанием относясь и к предлагаемой герою этого рассказа программе излечения всех человеческих несчастий: "Если бы мы все, городские и деревенские жители, все без исключения, согласились поделить между собой труд, который затрачивается на удовлетворение физических потребностей, то на каждого из нас, может

быть, пришлось бы не более двух-трех часов в день... Все мы сообща отдаем... досуг наукам и искусствам... правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного, мучительного, угнетающего страха смерти, и даже самой смерти" (1, т. 2, с. 512). Однако, в чеховском рассказе герой, как бы отказываясь в конце от своей утопической программы, очень душевной, очень человеческой, но не считающейся с опытом метафизичности зла, говорит о себе так: "Трезвое, будничное настроение овладело мной, и мне стало стыдно всего, что я говорил у Волчаниновых" (1, т. 2, с. 517). Аналогичное отрезвление героя происходит и в рассказе "По делам службы". Здесь, чтобы показать неприемлемость абсолютизирующей душевные возможности человека позиции, Чехов вновь вводит мотив предостерегающей, испытывающей героя метели, причем метель не только не успокаивается после того, как в сознании героя "широко и ясно" развернулась ночная мысль о цели и смысле отдельной и общей жизни, а наоборот, она становится еще более свирепой: уснув успокоенным своим новым душевным решением, Лыжин просыпается, разбуженный громким голосом фон Тауница, который, как бы отвечая на его ночные мысли и полемизируя с ним, говорит в соседней комнате доктору: "Вам невозможно теперь ехать. Посмотрите, что делается на дворе... Выедете только за ворота, там ад крошечный, в одну минуту собьетесь с дороги..." (1, т. 2, с. 163). Белая пыль метели, заполняющая все видимое пространство, сугробы, наметенные на забор, деревья, отчаянно гнущиеся то вправо, то влево, которые видит из окна Лыжин, вой и стук метели, – все это знаки, говорящие о том, что найденное им решение неприемлемо, что начинать новую жизнь, абсолютизируя душевные возможности, это и значит – "сбиться с дороги". "Ну какую тут можно вывести мораль? Метель и больше ничего" (1, т. 2, с. 163), – думает Лыжин, слушая рассуждения доктора о суровой природе, влияющей на характер русского человека, о длинных зимах, которые, стесняя свободу передвижения, задерживают умственный рост людей. Попытки доктора дать некое "геосоциологическое" объяснение всех бед русской провинции, внушающее мысль о том, что с помощью науки и техники их можно полностью устранить, да и

свои собственные ночные нетерпеливые, страстные, абсолютизирующие душевный потенциал человека притязания на решение всех человеческих проблем, вызывают у него справедливую досаду.

Бушующая за окном метель успокаивается на следующее утро, когда ограниченность человеческих усилий героем принята к сведению, как она принята к сведению всеми в доме фон Таунца, где разговор теперь идет просто о погоде; о факторе исключительно природном, неустранимом, о таком, с которым нельзя не считаться. Однако, ограниченность таких решений героем лишь принята к сведению, но отнюдь не осмыслена, не осмысленной остается и приверженность героя личностному принципу (герой и не помышляет о том, чтобы отказаться от личностного отношения к делам своей службы: "А Лесницкий лежит, – думал Лыжин... – понятия ждут" (1, т. 2, с. 163). Показательно все же то настроение, которое охватывает героя после того, как он принял к сведению эту ограниченность и смирился с ней. Поскольку речь идет о настроении, не поддающемся осмыслению героя, оно изображается опосредованно, через окружающее, через природу: "... было тихо, точно природе теперь было стыдно за свой разгул, за безумные ночи и волю, какую она дала своим страстям" (1, т. 2, с. 163). *Стыдно* за разгул страстей, за желание жить, проявить, осуществить себя, разумеется, не природе – такое пантеистическое отношение к ней Чехову чуждо, – а самому герою. Настроение, однако, остается всего лишь настроением: почему надо стыдиться своих ночных упований, в чем он виноват, герой не знает. Появляющийся в последнем описании окружающего мотив трезвого ожидания ("запряженные гусем лошади, ожидающие у крыльца с пяти часов утра") в своем расширенном, символическом значении на фоне настроения, охватившего героя, может интерпретироваться лишь как ожидание ясности, понимания, онтологического видения, которое герою не дано.

На фоне этого трезвого, тихого ожидания резко выделяется фигура знакомого старика-сотского: он стоит у крыльца, весь в снегу, с лицом красным, мокрым от пота. Не дождавшись конца метели и приезда доктора и следователя, он пришел умолять их "явить божескую милость", называя их "благодетелями нашими".

Для Лыжина, да и для доктора, обращенные к ним слова старика звучат, учитывая их недавние притязания, как насмешливо-иронические. "Доктор и следователь ничего не сказали, сели в сани и поехали в Сырню" (1, т. 2, с. 164), – так просто и трезво, в традициях пушкинской прозы, заканчивается этот рассказ, однако, он заканчивается не по-пушкински грустно: ведь герой Чехова, в отличие от героя Пушкина, так и не находит до конца действия рассказа удовлетворяющей его и его создателя свободной духовной позиции.

* * *

С "открытыми" пушкинскими реминисценциями и "скрытыми" аллюзиями мы встречаемся прежде всего в эпизоде поездки Лыжина к фон Тауницу и в описании вечера, проведенного в его барском доме. Первая пушкинская реминисценция представляет собой цитату ("Бразды пушистые взрывая..."), причем это – реминисценция в самом "прямом" значении этого понятия (реминисценция = воспоминание). Эту строку из пушкинского стихотворения, глядя на работу пристяжной лошади, воспроизводит в памяти такой герой, которому хочется сделать что-нибудь важное и полезное для России, оставить в жизни свой след, но одолеваемый мрачными мыслями о том, что все усилия просвещенного интеллигента, направленные на то, чтобы сделать русскую жизнь цивилизованной, похожей на западную, пропадают бесследно, как бы заносятся снегом метели, Лыжин цитирует эту строку "вяло", без пушкинского энтузиазма, без пушкинской веры в то, что даже если обстоятельства здесь и сейчас складываются так, что для отдельного человека оставить свой след в жизни и невозможно, это все же не делает ее бессмысленной.

Дом фон Тауница, с хорошенькими девушками, его дочерьми, с их интересной кухней и ее нарядными, кудрявыми детьми, с веселой и беззаботной французской песенкой ("Un petit verre de Cliquot"), исполняемой на рояле, да и с самим фон Тауницем, обрусевшим немцем, властным хозяином, "громовым голосом" отда-

ющим приказание слугам, но отнюдь не грубым, не черствым, не самодовольным, а тонким, радушным человеком, – аллюзия пушкинского, душевно и физически гармоничного мира. В момент приезда этот мир кажется Лыжину, подавленному восприятием утопающей во мраке, холодной, занесенной снегом, пустынной и безжизненной провинции, над которой, как над покойником, воеет метель, воистину пушкинским – прекрасным миражем, волшебной сказкой, счастливым сном из прошлого. И только ночью, слыша теперь уже "сиротский" голос фон Тауница, рассказывающего доктору в соседней комнате о смерти жены, о потере, с которой он за два года никак не может примириться, Лыжин понимает, что уверенной в себе, устойчивой жизни, о которой он мечтает, нет и в этом доме, что жизнь здесь не только не идиллия, какой она представлялась ему по приезде, но что и пушкинской гармонии в ней нет: ведь хотя фон Тауниц делает здесь в провинции свое, по всей вероятности трудное, но значительное дело, несет свою "службу", он, как и Лыжин, охвачен страхом, что жизнь поглотит его самого и его молодых дочерей без следа, как она уже поглотила его жену, переживая смерть любого молодого человека, например, Лесницкого, как нечто совершенно бессмысленное. Он уже не занимает позиции тех пушкинских "служилых" людей, которые не поддаются подобным страхам, лично разделяя народную судьбу, судьбу Отечества, хотя их индивидуальные судьбы часто складываются так, что о них можно было бы сказать словами народной песни, как сказал о них Пушкин в "Капитанской дочке":

"Голова моя, головушка,
Голова послуживая!...
Ах, не выслужила головушка
Ни корысти себе, ни радости,
Как ни слова доброго
И ни рангу себе высокого..."

Эту песню Пушкин поставил эпиграфом к той главе романа, в которой изображаются "дела службы" вышедшего из солдат капитана Миронова, разделяемые с ним в глухой русской провинции и "при-

ро́дным дворянином" Гриневым, а также бесславная смерть капитана на виселице от руки мятежников, которую Гринев также готов разделить с ним, не помышляя, в отличие от чеховского Лыжина, о славе, почестях, счастье, не надеясь даже на то, что он будет отмечен посмертно.

Другая пушкинская реминисценция – упоминание "Пиковой дамы", неожиданно устанавливающее связь между мечтающим в начале чеховского рассказа о счастливой, благоустроенной, цивилизованной жизни следователем Лыжиным и мечтающим о том же и ищущим индивидуальных путей к осуществлению этой цели "новым человеком", молодым инженером, убийцей Германом. Характерно при этом, что пушкинская "Пиковая дама" упоминается в ее оперном варианте: две дочери фон Тауница поют дуэт Лизы и Полины из оперы Чайковского. Опера Чайковского не только по сюжету, но и концептуально глубоко отличается от повести Пушкина, является произведением скорее романтическим, чем классическим, и если чеховская композиция свидетельствует о том, что пушкинская классическая позиция в эпоху кризиса христианской культуры для героя недоступна, то она в то же время показывает и неприемлемость для него позиции романтической.

В пушкинской повести Герман – антигерой, одержимый, как пишет Пушкин, "неподвижной" мыслью об обеспечивающем ему индивидуальное самоосуществление богатстве, подавляющей всё личностное, делающей его неспособным к любви и заставляющей использовать людей в качестве средства для достижения своих целей. В этом смысле он чужой, особый, странный, отличный от всех, хотя отнюдь не идеализированных, но в сущности все же находящихся в сфере действия русской культуры, русской идеи любви персонажей этой повести. Герой оперы Чайковского движим любовью и противопоставлен отчужденному от нее миру. Герман Чайковского живет и действует в том мире, где культура *de facto* перестала передавать опыт неаутентичности бытия, что привело к абсолютизации либо индивидуальных, либо личностных возможностей человека. Как романтический герой он считает мир безличных отношений некоей извечной метафизической реальностью, как бы навязанной субъекту, безгрешному, чистому че-

ловеку, и вина Германа в соответствии с концепцией оперы не в этом некритическом отношении к субъекту, а в том, что он забыл о своей "чистой" природе, забыл о любви, променяв ее на страсть к обогащению и став виновником самоубийства Лизы.

Романтическая концепция, разумеется, имела свою относительную ценность: идеалы любви, защищающие индивидуум от власти практики, противопоставлялись жажде наживы, стремлению достичь успеха любой ценой, сделать карьеру. Эту относительную ценность и признает Чехов, когда заставляет своего героя, сопоставив себя с Германом, на совести которого лежит самоубийство Лизы, отказаться от помыслов об индивидуальном самоосуществлении. Однако, романтическая концепция внушает мысль о том, что верность идеалам любви не только является гарантией гуманности индивидуума, но и в принципе может быть гарантией спасения мира. Именно поэтому эта концепция для Чехова и для его лирического героя оказывается в сущности неприемлемой: такое восприятие любви – лишь этап в духовном пути Лыжина, необходимый и относительно-ценностный, но любовь не принимается героем в качестве окончательного решения, к которому он так и не может придти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чехов А.П. Избранные произведения в трех томах. М., 1967.
2. Замятин Е. Чехов и мы. Речь на вечере Чехова, устроенном Московским Художественным театром в феврале 1925 г. Публикация А. Галушкина. In: "Литературная учеба", 1988, № 5.

III

ТРИ КЛЕОПАТРЫ

Вадим Вацуро

(Санкт-Петербург)

В 1910 г. В.Я. Брюсов задумывал издание сборника своих статей о Пушкине. Сохранился план этой неосуществленной книги, в которой наше внимание должен привлечь один пункт, в разной мере реализованный в нескольких статьях Брюсова ("Разносторонность Пушкина", "Пушкин-мастер"). Это пункт – "Темное в душе Пушкина", под которым Брюсов понимал "Египетские ночи", "В начале жизни школу помню я...", "Пир во время чумы", "Не дай мне Бог сойти с ума"; перечисленные произведения, с его точки зрения, предвосхищали символизм XX века (см. 3, т. 7, с. 454–455).

Несколько ранее, в статье "Священная жертва" (1905 г.) он высказался более развернуто. "Подобно Баратынскому, Пушкин делил свои переживания на "откровения преисподней" и на "небесные мечты". Лишь в таких случайных для Пушкина созданиях, как "Гимн в честь чумы", "Египетские ночи", "В начале жизни школу помню я" сохранены нам намеки на ночную сторону его души (см. 3, т. 6, с. 98). Согласно Брюсову, в этом "принудительном молчании" потерялись для нас целые "бури страстей", откровения, ибо Пушкин-поэт отделил себя от Пушкина-человека, как он отделил жизнь от искусства.

Статья "Священная жертва" была столько же работой о Пушкине, сколь литературной декларацией символизма, как понимал Брюсов в 1905 году. Напомним, что он рассматривал новейшую поэзию как непосредственную наследницу реализма XIX века: объектом ее является жизнь в ее многообразии, поскольку она отражается в душе поэта и в его жизни; символ – язык этой поэзии, содержание же – светлые и темные стороны души, предстающие как единство. Все это нам придется иметь в виду, когда речь пойдет о брюсовском продолжении "Египетских ночей"; сейчас же заметим, что к 1910-ым годам относятся вспышки острого

интереса к проблемам подсознательного и даже мистического у Пушкина (М.О. Гершензон, В.Ф. Ходасевич). Было бы ошибочно думать, что все эти концепции полностью умозрительны, – нет, они опирались на реальный материал, но интерпретированный в духе эстетических исканий начала века. Ученые, исходившие из других методологических посылок, усвоили целый ряд сделанных в это время наблюдений и выводов. Так, Д.Д. Благой в "Социологии творчества Пушкина" писал даже о настроениях "декадентства", "ущерба", выразившихся "с особенной силой" в творчестве болдинской осени 1830 года (см. 2, с. 184, 210). Специфически "декадентскую" тему, излюбленную символистами, Благой видел, в частности, в теме "предельного сближения в одном переживании любви и смерти, теме любви перед лицом смерти, любви "при гробе"¹; она проходит в "Каменном госте", "Пире во время чумы", она же является нам в "Египетских ночах".

II

В статье "Египетские ночи", написанной для венгеровского издания сочинений Пушкина (1910 г.) и затем вошедшей в посмертный сборник статей Брюсова "Мой Пушкин", Брюсов очерчивает пушкинский замысел "Египетских ночей". С исследовательской осторожностью он рассматривает две возможности "продолжения" повести: Пушкин мог сосредоточиться на контрасте между современной жизнью и античностью (к такому решению склонялся сам Брюсов) или выразительнее оттенить античный эпизод, вложив его в раму современного рассказа. Брюсов отказался от интерпретации текста, только наметив три культурно-психологических типа любовников Клеопатры: стоик Флавий –

¹ В несколько ином аспекте тема рассматривается в новейшей работе Т. Бароти "Мотивы "смерти" и сочетания "двух миров" в русской романтической лирике и в маленькой трагедии Пушкина "Пир во время чумы". In: *Dissertationes Slavicae*, t. XIV, Szeged, 1981, p. 33–83.

"олицетворение Рима и его высшей доблести – храбрости", эпикуреец Критон – "олицетворение Эллады", для которой нет ничего выше наслаждения, и третий, безымянный, любящий Клеопатру первой, истинной любовью. "Поэма о Клеопатре" для Брюсова является центральной в "Египетских ночах". "Прозаический рассказ, – пишет он, – является только ее рамой. Сцены современной жизни только оттеняют события древнего мира" (4, с. 112, 115).

Это замечание входит в некоторое противоречия с конечным, более осторожным выводом самого же Брюсова, и оно дань его давнему, устойчивому художественному интересу. Современная тема в "Египетских ночах" никак не могла быть "только рамой", потому что в ней намечено слишком много проблем, существенных для позднего Пушкина: судьба искусства в современном мире, профессионализм и дилетантизм в искусстве, социально-психологическое состояние общества и т.п. Акцент на теме Клеопатры означал, что именно она находится в фокусе внимания самого Брюсова.

В монографии "Валерий Брюсов и наследие Пушкина", о которой нам придется еще говорить специально, В.М. Жирмунский обращал внимание на то место статьи Брюсова, где характеризуется античное мироощущение. Оно, пишет Брюсов, "было культом плоти. Античная религия не стыдилась Красоты и Сладострастия". Клеопатра – воплощение телесной красоты, которая, как и наслаждение, является даром божества. Брюсов приводил в пример священную проституцию при античных храмах, – и считал, что Клеопатра "становится в ряды таких храмовых проституток". Но "в мирозерцании, основанном на культе плоти, должны господствовать две идеи: наслаждения и смерти... Клеопатра является как бы олицетворением этого античного мира" (4, с. 112–113).

Все это и оказывается основой той художественной концепции, на которой выросло брюсовское продолжение "Египетских ночей", завершенное к 1916 г. Под "Египетскими ночами" здесь понимается только стихотворение "Клеопатра" 1828 г., и, соответственно, "героями" становятся "Клеопатра и ее любовники", а главной темой – психологическое, этическое и философское содержание возникающей коллизии.

III

Брюсов был не первым, кто поставил поведение пушкинской Клеопатры в прямую связь с мироощущением античного мира. Еще Ф.М. Достоевский рассматривал "Египетские ночи" как изображение древней цивилизации накануне ее крушения. Клеопатра для Достоевского – воплощение пороков гибнущего общества, погрязшего в телесном разврате и ищущего "мрачных и болезненных" потрясений; ее вызов полон "сильной и злобной иронии", "неслыханного сладострастия" и жажды неизведанных наслаждений. "Бешенная жестокость уже давно исказила эту божественную душу" (см. 6, т. 19, с. 135–136, 300–302; 7; 10, с. 31–33). Трактовка Достоевского, появившаяся в развернутом виде в статье "Ответ" Рус-скому вестнику" (1861), была изучена В.Л. Костомаровым только в 1916 г., и Брюсов уже не мог учесть ее в своих научных и художественных студиях, но нам сейчас важен не источник, а основные вехи истории восприятия образа. У Достоевского он переведен в иную систему эстетических и этических представлений и ценностных характеристик, не сходных ни с пушкинской, ни с брюсовской. Уже к 1860-ым годам реконструировать подлинную пушкинскую концепцию оказывалось затруднительно.

В 1830-ые же годы, при первом своем появлении (в томе VIII "Современника" за 1837 г.) "Египетские ночи" и прежде всего стихотворение "Клеопатра", присоединенное Жуковским к прозаическому тексту, должны были читаться совершенно иначе. Одной из попыток их прочтения была баллада М.Ю. Лермонтова "Тамара" (1841).

То, что "Тамара" ориентирована на пушкинский текст, было замечено еще дореволюционными исследователями. Однако в историографии лермонтовской баллады есть отдельные наблюдения над характером этой связи (см. 9, с. 559–560). Между тем, баллада явно содержит художественную интерпретацию пушкинского образа; в ней сохраняется общий контур характера, перенесенного в другое время (средневековье) и другую этническую среду (Грузия, понятая как "Восток"). Конечно, искать тождества здесь было бы наивно: Лермонтов не "дописывал" Пушкина, как Брюсов; он, подобно

Достоевскому, удерживавшему некоторые черты Клеопатры в женских образах "Идиота", лишь отправлялся от Пушкина, создавая свою концепцию демонической соблазнительницы. Здесь на первый план выдвигается та тема, которую Д.Д. Благой считал характерной для художественных вкусов "серебряного века" и которая в такой же – если не в большей – мере свойственна позднеромантической литературе: тема "упоения" "безднмрачной на краю", соединения гибели и высшего наслаждения. Как мы видели, она прослеживается у Пушкина и за пределами "Египетских ночей".

В "Ледяном доме" (1835) И.И. Лажечникова Мариорица умирает от яда в момент исступления страсти, приобретающего почти сакральный характер: "жрица любви возвышенной и вместе жертва самоотвержения", "не земным наслаждениям предавала она себя, Мариорица сжигала себя на священном костре..." Здесь слышатся отзвуки гетевской баллады "Бог и баядера" (*Der Gott und die Bajadere*, 1797 г.), весьма популярной в России именно в 1830-ые годы; может быть, к ней восходит и мотив радостного самосожжения Пери в поэме А.И. Подолинского "Смерть Пери" (1834–1836 гг.). Смерть оказывается апофеозом любви; Мариорица умирает "счастлива, как нельзя счастливее..." "На мне горят еще его (т.е. Волинского. – В.В.) поцелуи... Какое блаженство умереть так!" (8, т. 2, с. 274–275). К этой главе в качестве эпиграфа писатель берет "Румилийскую песнь" В.Г. Теплякова (1829 г.), где подчеркнут этот мотив:

"О милый! Пусть растает вновь
Моя душа в твоём лобзанье;
Приди, допей мою любовь,
Допей её в моём дыханье.
Прилипну я к твоим устам
И все тебе земное счастье,
И всей природы сладострастье
В последнем вздохе передам".

Н.А. Полевой, с резкой насмешкой отозвавшийся о "страс-

тях" героев романа, в написанном почти одновременно с ним "Блаженстве безумия" оказывается близок Лажечникову как раз в концепции страсти: радость встречи с возлюбленным переходит у его героини "в совершенное безумие", после чего "жить (...) было невозможно"; оба героя погибают. Сила взаимной любви превращает безумие и смерть в "блаженство"; концовка повести прямо корреспондирует с заглавием (см. 11, с. 129, 133). Этот мотив с почти навязчивым постоянством варьируется в поэзии 1830-х годов: он есть в "Алине" (1827 или 1828) А.А. Бестужева-Марлинского, в "Призвании" (1833 г.) А.И. Полежаева, в "Сознании" В.Г. Бенедиктова ("сожги ж меня в живом огне твоих объятий"), в стихах Е. Бернета, где он выступает в разных модификациях: так, в "Прощании" возлюбленная отъезжающего ратника просит его убить ее (см. 5, с. 78–88). В прозе и поэзии, тяготеющей к "неистовой словесности", меняется аксиологическая шкала; она резко отличается и от той, которая будет затем у Достоевского. На ней любовь, страсть занимает более высокое место, чем жизнь. Для поэта или романиста 1830-х годов "торг" Клеопатры – не чудовищное надругательство над основами человеческой морали, а испытание правомочности ее будущих "властителей". Так было и для Пушкина: "цена", предлагаемая Клеопатрой, больше, чем цена жизни, и "вызов" обращен к тем, кто способен это понять. Здесь психологический парадокс, подобный тому, какой мы видим в конфликте "Моцарта и Сальери", где также сближены момент высшего счастья и смерти (самоубийства): Сальери намерен покончить счеты с жизнью, когда убедится, что пережил высшее из возможных наслаждений искусства; "наказание" в том, что самоубийство не состоялось. Смерть в этой системе представлений – апофеоз идеи. То же самое происходит в "Маскараде" Лермонтова (см. 3, т. 3, с. 453).

Соотношение "Тамары" и "Клеопатры" несколько иное. Как и в других случаях, Лермонтов упрощает пушкинский конфликт и проблематику, решая их в ключе поэтики контрастов: "прекрасна, как ангел небесный, Как демон, коварна и зла". В ориентальной балладе он подчеркивает и эротическое начало. Ни "демонизм", ни эротика не являются ведущими темами "Египетских ночей"; выде-

ление их – первый шаг к толкованию Достоевского. Антитетичность построения прослеживается в "Тамаре" и далее, например, в метафоре "свадьбы-похороны". Лермонтов меняет и модальный план повествования: то, что лишь ожидается в "Клеопатре", предстает реализовавшимся в "Тамаре"; самая коллизия уходит в предысторию. И здесь возникает очень важный для Лермонтова имплицитный мотив.

Мы не случайно вспомнили об изменении ценностных ориентиров в литературе 1830-х годов. Коннотативные значения понятия "смерть" у позднего Лермонтова достаточно сложны. В "Демоне" поцелуй любви оказывается для героини роковым, но он не покрывается значением "зла", "страдания". В "Песне про царя Ивана Васильевича..." казнь Калашникова – жестокость, но одновременно она апофеоз, праздник. Каждого из случайных любовников (или мужей) демонической обольстительницы смерть постигает вслед за моментом высшего наслаждения и сопровождается любовным прощанием. Казнь совершается на рассвете (ср. в "Клеопатре": "Но только утренней порфиroy Аврора вечная блеснет, Клянись – под смертною секирой Глава счастливых отпадет"), ночь – время наслаждения. Цепочка антитез продолжается: с сиянием утра в природе, – воцаряются "мрак и молчание" в башне; нежные и сладостные слова, обещающие "ласки любви" и "восторги свиданья" обращены к "безгласному телу", которое уносит река. Последний мотив вновь находит себе соответствие в исходном тексте: Клеопатра останавливает "грустный взор" на неизвестном юноше, обрешем себя смерти во имя любви. Это мотив зарождающегося чувства, – но в отличие от Клеопатры, лермонтовская Тамара переживает его каждый раз, когда отправляет на гибель нового избранника. В такой интерпретации героиня оказывается жрицей любви в самом точном смысле слова: каждый новый брак для нового претендента – единичен и неповторим; эта единичность и неповторимость может быть достигнута только его смертью. Так в обрамляющей сказке "1001 ночи" царь Шахрияр казнит свою новую жену наутро после брачной ночи, ибо только так мыслит гарантировать себя от супружеской измены. Когда романтическая аксиология перестала существовать в эстетическом сознании,

открылась возможность для трактовки Достоевского.

IV

Мы можем теперь вернуться к началу нашего этюда и к художественной интерпретации "Египетских ночей" В.Я. Брюсовым.

В начале XX века актуализировались романтические мотивы на новой основе и в новом качестве.

У нас нет никаких оснований считать, что Брюсов отправлялся непосредственно от романтической традиции толкования "Египетских ночей". Но окончание сюжетной линии "Клеопатра – безвестный юноша" показывает, что она была в генетической памяти брюсовской прозы. Разрешение этой сцены опирается на источник, насколько нам известно, не учтенный в литературе о Брюсове; источник, который сам Брюсов высоко ценил и знал чуть что не наизусть, – и именно поэтому не осознавал его присутствие. Во всяком случае, скрупулезно перечисляя стихи и даже полустихия, им заимствованные, он не упомянул, что написал реплику на одну из центральных сцен "Цыганки" ("Наложницы") Е.А. Баратынского. Напомним, что в поэме Баратынского цыганка Сара случайно отравляет возлюбленного приворотным зельем. У Брюсова Клеопатра отравляет сознательно, даруя смерть в момент высшего счастья, согласно уже известной нам концепции. Мотив варьирован, но сходство сцен несомненно. Сравним:

БРЮСОВ

"Он кубок пьет. Она руками
Его любовно обвила
И снова нежными устами
Коснулась детского чела.
Улыбкой неземного счастья
Он отвечает, будто вновь
Дрожит на ложе сладострастья...

Но с алых губ сбегает кровь,
 Взор потухает отененный,
 И все лицо покрыто тьмой...
 Короткий вздох, – и труп немой
 Лежит пред северной колонной"
 (3, т. 3, с. 394–395).

БАРАТЫНСКИЙ

"Цыганка страстными руками
 Его, рыдая, обвила
 И жадно к сердцу повлекла.
 Глядел он мутными глазами,
 Но не противился. Главой
 Он даже тихо прислонился
 К ее плечу; на нем, немой,
 Казалось, точно позабылся.
 По грозной буре, тишина
 Влилась отрадно в сердце Сары.
 "Он мой! подействовали чары!" –
 С восторгом думала она.
 Но время долгое проходит –
 Он все лежит, он все молчит;
 Едва дыханье переводит
 Цыганка. "Милый мой!!! Он спит.
 Проснись, красавец!" Зов бесплодный;
 Она вгляделась – труп холодный
 В ее объятиях лежит" (1, с. 304–305).

Еще в 1898 г. Брюсов находил в поэзии Баратынского "стихийное смятение" и идею "отрадной", "обетованной", примиряющей смерти (см. 12, с. 82). Теперь импульсы, полученные им как поэтом от двух своих великих предшественников, объединились по естественной логике ассоциаций. Брюсов словно сам раскрыл факт

своей ориентации на романтическую поэму.

V

Продолжение "Египетских ночей", появившееся в 1916 г., вызвало полемику; у Брюсова нашлись и защитники, и резкие оппоненты. По свежим следам этих полемик, в 1918 г. молодой тогда филолог В.М. Жирмунский, уже получивший известность своими работами о культурной традиции в современной поэзии, в частности, книгой "Немецкий романтизм и современная мистика" (1915 г.), выступил с докладом о брюсовском переложении. Это была первая редакция той работы, которая появилась в свет в 1922 г. как монография "Валерий Брюсов и наследие Пушкина".

Книга Жирмунского вошла в академическую "брюсовиану", и мы сейчас смотрим на нее как на факт научной историографии. Между тем при своем возникновении это был и критический разбор, и борьба эстетических идей, вышедшие из недр той же литературной жизни что и поэтическая интерпретация Брюсова. Поэтому она рассматривала "Египетские ночи" как живое литературное явление, заявившее о своей связи с пушкинской традицией и отвечало на вопрос: есть ли эта связь. Она исходила из представления о классической основе стиля Пушкина и романтической – Брюсова. Жирмунский сравнивал лирическую композицию, лексику, систему тропов в обоих произведениях и приходил к выводу, что классическая точность, логическая определенность и "гармоническая" в широком смысле поэтика Пушкина потеряла у Брюсова свои определяющие черты, будучи опрокинута в эмоционально-лирическую стихию. Точность заменилась неопределенностью, повышенной экспрессией; на месте рационалистической сдержанности выросла эротика, и все произведение приобрело очертания эротической баллады, какие сам Брюсов и писал в эти годы. Самый облик Клеопатры изменился; она превратилась в демоническую соблазнительницу, жрицу любви и гибельное начало; комплекс "любовь–смерть" стал доминирующим в ее духовном облике, и в балладе проступили черты романтического психологизма. Тем самым поэтика Брюсова обнаружила свою зависимость не от пушкинской

традиции, а от русской романтической литературы. В конце своего труда Жирмунский упомянул и о балладе Лермонтова "Тамара". Поэтическая вариация Брюсова дала, таким образом, мощный стимул исторической поэтике, побудив литератора и историка литературы дать первоначальное типологическое различие стилей классического и "романтического". В дальнейшем эта типология была исследована самим Жирмунским, Б.М. Эйхенбаумом и другими уже на историческом материале.

Интерпретации поэтические, критические и научные выстраивались в некую единую цепь как разные фазы осмысления литературой самой себя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л., 1957.
2. Благый Д. Социология творчества Пушкина. Этюды. М., 1931.
3. Брюсов В.Я. Собрание сочинений в 7 томах. М., 1975.
4. Брюсов В. Мой Пушкин. Статьи, исследования, наблюдения. М.-Л., 1929.
5. Вацуро В.Э. "Моцарт и Сальери" в "Маскараде" Лермонтова. In: "Русская литература", 1987, № 1.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Л., 1977-1988.
7. Комарович В.Л. Достоевский и "Египетские ночи" Пушкина. In: "Пушкин и его современники", вып. 29-30, Пг., 1918.
8. Лажечников И.И. Сочинения в двух томах. М., 1986.
9. Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.
10. O'Bell L. Pushkin's "Egyptian Nights". The Biography of a Work. Ardis, Ann Arbor, 1984.
11. Полевой Н.А. Избранные произведения и письма. Л., 1986.
12. Тиханчева Е.П. Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973.

ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО И НЕОТСТУПНО
А.С. Пушкин в жизни и творчестве М.А. Волошина

Владимир Купченко

(Санкт-Петербург)

В 1931 году, в день своих именин, 17 августа, поэт М.А. Волошин получил, среди других подарков, факсимильное издание рукописей А.С. Пушкина (1). Уже 20 августа, несмотря на летний "людоворот", Максимилиан Александрович пишет дарителю, молодому журналисту К.М. Добраницкому: "Среди подарков самым ценным был твой... Он для меня был самым радостным и милым сюрпризом и рождал во всех восторг и благоговение... Лучше ты придумать не мог"... (2). А летом 1932 года, отвечая на литературную анкету Е.Я. Архиппова, Волошин дважды поставил Пушкина на первое место в ряду других авторов: на вопрос о поэтах, которых он любит "исключительно и неотступно", и на вопрос, какие семь книг стихов он оставил бы "навсегда с собой"... (3).

I.

Как всякого русского, Пушкин сопровождал Волошина всю жизнь. Еще не умея читать, малышом, он уже знал наизусть "Полтавский бой", – который, при всяком удобном случае, декламировал, наряду с "Веткой Палестины" Лермонтова и "Коробейниками" Некрасова (4). С пяти лет начинается "самостоятельное плавание по книгам", и Пушкин, конечно, стоял на первом месте. В гимназии Волошин приобретает славу хорошего декламатора; для первого своего публичного выступления (31 января 1893 г.) он выбирает "Клеветникам России" ("Мне очень нравился ораторский склад стихотворения") (5). Сохранился текст гимназического сочинения Волошина "Изобретательность слова в стихах Пушкина" (1896 г.) (6).

С гимназей, однако, связан и период охлаждения Волошина к Пушкину. Свою роль в этом сыграли критические статьи Д.И. Писарева (отразившиеся в волошинском сочинении о "Памятнике", не дошедшем до нас) (7). Но и само преподавание в гимназии "убивало Пушкина". "Евгения Онегина" в глазах юноши "окончательно доконала" опера Чайковского (а Волошин стал в гимназии театралом). "Стихи, захватанные столькими пальцами и замусоленные столькими языками, повторявшими их, должны были быть сперва очень основательно забыты, чтобы после воскреснуть во всей своей нетленной красоте", – вспоминал он позднее (8). Счастье, что ему это удалось!

И вот, зная с детства "половину Пушкина" наизусть, Волошин всю жизнь снова и снова обращался к нему. "По вечерам читаю Пушкина (венгеровского)", – пишет поэт жене 13 февраля 1925 года (9). И во время своей последней болезни, летом 1932 года, он просил читать ему Пушкина (но Мария Степановна, по ее признанию, читала "так плохо", что он, при всей любви к ней, попросил: "Знаешь, не надо мучить Пушкина"...) (10).

В письмах и дневниках Волошина сохранилось немало его суждений об отдельных произведениях Пушкина. Не раз Максимилиан Александрович обращался мыслью к "Пророку", "примеряя" его, по-видимому, как и каждый поэт, к себе. 11 августа 1905 года он записывает в дневнике: "Как я понимаю, что это было любимым стихотворением Достоевского. Как он должен был читать его!" (11). Такое же отношение было у Волошина к "Поэту": 4 июля 1906 года, в письме к М.В. Сабашниковой, он относит к себе строчки (цитируемые с ошибкой): "И между всех ничтожных мира Быть может, всех ничтожней он." (12). В тот же период рефлексии, считая себя лишь зеркалом, бесстрастно отражающим мир, поэт горестно повторяет строчки из "Сказки о мертвой царевне": "Свойство зеркальце имело: Говорить оно умело"... (13 июля 1905 г.) (13). "Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы" Волошин вспоминает в статье "Аполлон и мышь" (Северные цветы. М., 1911).

В ответ на опасения А.М. Петровой, что он не справится с темой святого Серафима, Волошин 17 октября 1919 года писал ей:

"Конечно, это будет ни ортодоксально, ни церковно..., но, конечно, "Гаврилиады" не напишу. Во-первых, потому, что я недостаточно гениален, во-вторых, потому, что вовсе не собираюсь ни шутить, ни кощунствовать" (14). В строках из "Клеветникам России": "Славянские ль ручьи сольются в русском море; Оно ль иссякнет? Вот вопрос", – Волошин видел суть раздумий славянофилов "о государственных судьбах России". ("Предисловие к Протопопу Аввакуму", машинопись) (15).

Очень любил Волошин "Арион"; в августе 1924 года он читал его спутникам во время морской прогулки вдоль Карадага (16). Самым же любимым своим произведением он назвал (в анкете Архиппова) "Медный всадник" (17). Упоминание поэмы находим также в письме к Ю.Л. Оболенской от 25 января 1915 года; протестуя против переименования Петербурга, Волошин писал: "Что может быть уместно, как шутливая вольность пушкинского стиха, совершенно неприемлемо, как исторический факт" (18).

Сонет "Поэту" стал объектом истолкования в размышлениях Волошина о проблеме понимания поэтического творчества. В письме к Е. Ланну 20 декабря 1924 года он писал: "Поэты обычно не ведают, из какого материала они творят и что из их изысканного и богатого языка *дойдет* до понимания. (...) А как же тогда "Ты – царь: живи один..."? Акт понимания отнюдь не должен быть коллективен. Критерий "все" – глубоко произволен там, где достаточно одного. И этим одним может быть и сам автор: "Ты сам доволен ли, взыскательный художник?" (у Пушкина: "Ты им доволен ли..." – Вл.К.). Этот гермафродизм очень распространен именно в области лирики и сказывается в самоотборе" (19).

Подробный отзыв Волошин дал о "Борисе Годунове", в 1907 году поставленном на сцене Московского художественного театра (Русь, 1907, 11 декабря). "Борис Годунов" – произведение переходного периода поэта, считал Волошин. Стремление к народной простоте перемешано в нем с романтической декламацией и романтической же склонностью к Шекспиру. Но романтизм в нем явно преобладает над бытом и народностью. Пушкин еще не достиг в нем той молниеносной краткости, до которой немного спустя стал он сжимать свои драмы на двух-трех страницах. В "Борисе"

эта краткость и законченность заменены конвульсивной быстротой, внезапными и отрывными скачками, я бы сказал "синематографичностью" картин, переносящих нас от одного края эпохи к другому и озаряющих на мгновение лица и слова романтических героев в судороге страсти.

"Борис Годунов" несценичен. Прежде всего, это драматическая хроника, а не трагедия. Действие его идет, не нарастая. В самом Борисе, в его угрызениях совести нет ни трагической, ни исторической правды. Он – честолюбец кровавого века убийств и казней, первый министр Иоанна и зять Малюты; вероятно ли, чтобы он так страдал по убиенном Дмитрие и не нашел бы себе никакого оправдания в этом грехе молодости? Смерть Бориса у Пушкина лишена трагической неизбежности.

Но я понимаю и представляю, как Пушкин сам видел свою драму. Как *лирически* проносились перед ним буйные народные сцены, мятежные крики московской черни, честолюбивые, алчные, властные и умирные тени Самозванца, Марины, Бориса и Пимена..."

В 1909 году, анализируя творчество молодых Н.П. Феофилактова, С.Ю. Судейкина и П.В. Кузнецова, (статья "Картины выставки. "Салон". – Новая Русь, 5 февраля), Волошин делает вывод: "Искусство их основано на восторге, а не на вдохновении, употребляя терминологию Пушкина". В статье о Вилье де Лиль Адане "Апофеоз мечты и смерти" (Аполлон, 1912, № 3–4, с. 68) Волошин цитирует эту "маленькую, посвященную анализу понятий вдохновения и восторга, заметку" ("Возражение на статью Кюхельбекера в "Мнемозине"). Пушкинское "Восторг исключает спокойствие – необходимое условие прекрасного" он сопоставляет с бодлеровским "Je hais le mouvement qui déplace les lignes."¹

Близким было Волошину высказывание Пушкина о рифмах (из статьи "Путешествие из Москвы в Петербург"), внесенное в тетрадь выписок в 1907 году: "Радищев (у Пушкина: он – Вл. К.) первый у нас писал древними лирическими размерами. Стихи его

¹ Я ненавижу движение, смещающее линии (франц.)

лучше его прозы". "Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна тащит (у Пушкина: вызывает) другую. Пламень неминуемого тащит за собой камень. Из-за чувства выглядывает непременно искусство. Кому не надоели любовь и кровь, трудный и чудный, верный и лицемерный." (20) (у Пушкина еще: и проч. – Вл.К.). В 1911 году, давая отзыв о постановке "Горе от ума" в Малом театре (Русская художественная летопись, № 9, с.146), Волошин принимает "формулу Пушкина": "Грибоедов очень умен, но Чацкий глуп". (У Пушкина: "Чацкий совсем не умный человек, но Грибоедов очень умен". Из письма к Вяземскому от 28 января 1825 г.).

Новаторство Пушкина в области языка Волошин видел в следующем: "Слова, употребляемые без внутренней необходимости, слова, употребляемые неточно, утомляются и теряют на время свое магическое, заклинательное значение. Тогда они переходят в разряд неупотребляемых слов – это их сон, отдохновение, которое восстанавливает их магические силы. Так было с массой слов русского языка, от которых избавил нас Пушкин". (Заметки в тетради 1907 года.) (21). По мнению Волошина, Некрасов, "вводя в поэтический оборот новые слова и обороты народной речи", "продолжал дело Пушкина и Лермонтова". (Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого", рукопись, 1901 г.) (22). В наброске лекции "О непонимании" Волошин констатировал, что "Пушкин, Жуковский, Гоголь часто в свое время казались темны своим современникам", поясняя, что "только те, кто повторяют мысли, образы, формы и приемы предшествовавшего литературного периода, не нуждаются ни в каких ключах, ни в каких разъяснениях." (23). "Могучим кузнецом русского слова и русского стиха", наравне с Лермонтовым и Некрасовым, назвал поэт Пушкина...

Не один раз пытался Волошин дать определение творчеству Пушкина в целом. В раннем стихотворении "Камни Парижа" (1901 г.) он писал: "Оттенки прозрачны, как пушкинский стих, Как краски у Клода Лоррена"... В стихотворном портрете М.А. Новицкой (1912 г.) вздыхал: "О, пушкинская легкость!.." И относил Пушкина "к числу светлых, гармоничных, счастливых поэтов". ("Анри де Ренье", рукопись) (24). Еще одно высказывание в письме к А.М.

Пешковскому (от 4 мая 1910 года): "В смысле передачи гораціанского духа мне кажется идеальным вольный пушкинский перевод "Кто из богов мне возвратил...". Стиль Пушкина – вот русский эквивалент стиля Горация." (25). Наконец, размышляя о том, что такое "интимный голос поэта", Волошин писал (в рецензии на сборник П. Верлена, в переводе Ф. Сологуба): "Он прихотлив; он не находится ни в какой зависимости с размерами таланта. Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина..." В этой же статье Волошин называет признаками Пушкинской школы "глубокую ясность и чистоту стиля" (Русь, 1907, 22 декабря).

Определяя гения, как того, "кто, явившись последним, одним дыханием обобщает и соединяет в своем "творении" все накопленные тысячами художников материалы – причем материалом ему служат и души, и формы, и реализации", Волошин считал, что Пушкин (так же, как Данте, Шекспир и Гете) являет целый мир, "который вместил в себя и поглотил тысячи индивидуальностей и работы", предшествовавшие ему ("О плагиате", рукопись) (26).

Хорошо зная творчество Пушкина, Волошин в зрелые годы все больше интересовался и его биографией. У Максимилиана Александровича были моменты, которые как бы роднили его с Пушкиным, делали ему поэта по-человечески близким. В детстве ему пришлось бывать под Москвой в сельце Захарьино, "с маленьким ветхим домом, где прошло младенчество Пушкина" (27). Из воспоминаний Е.Д. Францевой (увы, не слишком достоверных) Волошин, знал о Д.А. Кириенко-Волошине – "кишиневском молодом человеке, который водил Пушкина в цыганский табор" (28). Скорее всего, это был лишь однофамилец, но Волошин, плохо знавший свою генеалогию, надеялся, что это был его предок. И даже такая отдаленная – но живая! – связь радовала его...

Понятен интерес Волошина к литературе о Пушкине. В сентябре 1917 года он заказывает книгу П. Щеголева "Дуэль и смерть Пушкина" и издание "Пушкин и его современники" (29). Интересной считал поэт статью В. Ходасевича о петербургских повестях Пушкина "Уединенный домик на Васильевском" (письмо к М.С.

Цетлин от 3 сентября 1916 г.) (30). В его библиотеке также были "Дневники" А.Н. Вульф (М., 1929), "Записки..." А.О. Смирновой (М., 1929), "Этюды о Пушкине" Л.П. Гроссмана (М. – Пг., 1923), книга М.Л. Гофмана "Пушкин" (Пг., 1922), "Комментарий к "Евгению Онегину" Н.Л.Бродского (М., 1932), сборники "Время Пушкина" (1923), "Пушкин в Москве" (М., 1930), статьи В.Л. Комаровича "Достоевский и "Египетские ночи" Пушкина" (Пг., 1916), М.О. Гершензона "Тень Пушкина" (М., 1923), "Пушкин в жизни" В. Вересаева (М., 1926), М.Н. Розанова "Пушкин и Данте" (Л., 1928) и другие издания.

Отталкиваясь от полученных из этих книг сведений, Волошин по-своему – порой парадоксально – осмысливал факты биографии Пушкина. 15 января 1923 года он писал В.В. Вересаеву: "Очень интересуюсь Вашей работой о Пушкине. Меня очень интересует в судьбе Пушкина вопрос о благодетельности ссылок для писателей при царском режиме, и о том, как могло бы быть хорошо для Пушкина, для всей его судьбы и для творчества, если бы он был сослан вместе с декабристами. Это, во всяком случае, сохранило бы его жизнь по крайней мере до 60-х годов. Последнюю мысль мне когда-то дал Л.П. Гроссман..." (31). 21 ноября 1924 года Волошин писал Вересаеву же: "Последнее время я довольно много читал книг о Пушкине: частью мне прислал Гроссман, частью привез из Москвы. Мне нравится "Поэтическое хозяйство Пушкина" Вл. Ходасевича..." (32).

Благодаря Л.П. Гроссмана за присланные книги, Максимилиан Александрович 17 декабря того же года пишет ему: "Особенно ценны и интересны были для меня Ваши "Этюды о Пушкине" и статья о Бакуине – Достоевском. (...) Книга Модзалевского о Керн занимательна, но уж очень не талантлива, а его непонимание французской речи – даже трогательно. Перевести игривые слова Пушкина: "Vous aviez un air si virginal..." и т.д. – "Не правда ли, что Вас что-то угнетало, как какой-нибудь крест...", вместо "на Вас было надето что-то вроде крестика?" Это крайне забавно. Боюсь, что во всем тоне его книжки есть эта монументальная и вдумчивая неуклюжесть (...) Выходит ли у Сабашникова книга Цявловского записей Бартенева о Пушкине, о которой Вы говорили ле-

том? Вопрос о романе Ник<олая> Павл<овича> с Нат<алией> Ник<олаевной> П<ушкиной> меня крайне заинтересовал и взволновал творчески..." (33). 4 декабря 1927 года Волошин сообщал Вересаеву: "Ваш "Пушкин в жизни" лежит у меня настольной книгой все лето и зиму" (34).

Вникая в самые мелкие детали жизни и творчества Пушкина, Волошин одновременно воспринимает его в достаточно широком литературном и временном контексте. Беседы с Л.П. Гроссманом в Одессе в 1919 году заставляют его задуматься над темой "Пушкин и Достоевский" (запись в "Творческой тетради" в апреле 1919 г.) (35). "Говорили о Петре, о да Винчи, о Пушкине", – записала 31 июня 1921 года, после визита Волошина, феодосийка А.М. Петрова (36). "Была ли кем-нибудь разработана тема о взаимовлиянии Пушкина и Мериме? – запрашивал поэт Вересаева 2 апреля 1923 г. – Для истории развития принципа литературной сжатости это тема крайне важная" (37). "Мысль неустанно вертится в треугольнике: Пушкин, Достоевский, Э. По... И жадно впивает все в этой области", – сообщал Волошин 12 января 1931 г. М.С. Альтману (38).

В сонете Волошина "Петербург" (1915 г.) изображен Петербург пушкинский – "призрачный и вещий". Современники даже увидели в собеседнике графа Ж. де Местра, выведенного в этом стихотворении, самого Пушкина. 26 октября 1915 года Волошин разъяснял (в письме к А.М. Петровой): "С кем говорил де Местр? – Не с Пушкиным – Пушкин тогда еще в лице был мальчишкой. Это один из собеседников "Soirées de St. Pétersbourg"² – безымянных. М.б. – "сенатор" (39).

Предметом специальных изысканий Волошина был пушкинский переезд из Феодосии в Гурзуф – мимо берегов Коктебеля. 15 декабря 1919 года поэт писал Л.П. Гроссману: "Очень мечтаю теперь повидаться с Вами на этих берегах, в виду которых несомненно было написано "Погасло дневное светило..." (40). М.С.

² "Санкт-Петербургские вечера" (франц.), сочинение Ж. де Местра (1821 г.), посланника Сардинии в России.

Волошин свидетельствует: "Максимилиан Александрович точно высчитал, что в 1820 году 18/VIII Пушкин выехал из Феодосии в 4 часа, и между 7–8 часами проезжал мимо Коктебеля и видел закат"... (запись 29 января 1937 г.) (41). Много позднее Б.В. Томашевский установил, что Пушкин действительно проплывал мимо Карадага в светлое время и обратил внимание на скалу Шайтан-Капу, ныне называемую "Золотые ворота" (Б. Томашевский. Пушкин, кн. I. М.–Л., 1956, с. 483). В конце 1926 года Волошин пишет двестише "Коктебельские берега":

Эти пределы священные уж тем, что однажды под вечер
Пушкин на них поглядел с корабля по дороге в Гурзуф...

В этих строчках, пожалуй, с наибольшей силой выражено благоговение, которое Максимилиан Александрович испытывал к Пушкину. М.С. Волошина еще рассказывала: "Ведь Макс выстаивал часами около тех мест, где бывал Пушкин... А мне раз приснилось, что Пушкин пришел к нам, и Макс говорит: "Счастливая! Расскажи, какой он?..." (моя запись в феврале 1975 г. – Вл.К.).

Вместе с тем, Волошин считал, что Пушкин не почувствовал своеобразия восточного Крыма (Киммерии) и увидел только "роскошный" южный берег. В статье "Культура, искусство, памятники Крыма" Волошин писал: "Отношение русских художников к Крыму было отношением туристов, просматривающих прославленные своей живописностью места. Этот тон был дан Пушкиным, и после него, в течение целого столетия поэты и живописцы видели в Крыму только:

Волшебный край – очей отрада.

И ничего более." (Крым. Путеводитель. М.–Л., ЗИФ, 1925, с. 141).

25 октября 1913 г. Волошин получил из Петербурга гипсовую копию посмертной маски Пушкина. "Я страшно рад, что она здесь", – в тот же день писал поэт художнице Ю.Л. Оболенской, доставшей ему эту реликвию. В ответ на запрос Юлии Леонидовны, хорошо ли дошел слепок, Волошин 10 ноября пишет: "Пушкин пришел в полной исправности. Я Вам не написал, вероятно, потому, что очень волновался. У него удивительное лицо.

Я его пропитал маслом, слегка сгустив тени во впадинах, и он стал поразителен..." Вскоре приходят еще две маски – Достоевского и Петра I. Сравнивая их, Волошин 25 ноября признавался Оболенской: "Для меня самое близкое – нестрашное лицо Достоевского, а самое жуткое – Пушкина. (...) Маска Пушкина самая элегантная, выточенная, но в ней под успокоением – бесконечное неутоленное страдание"...³ Снова и снова радуясь подарку, поэт итожит (21 декабря 1913 г.): "Петр, Достоевский, Пушкин – ведь это вся Россия. Их надо иметь перед собой." (42).

По-видимому, Волошин вообще переживал гибель Пушкина крайне глубоко, как незаживающую рану. Он считал "проницательным исследованием смысла судьбы" статью Вл. Соловьева о смерти Пушкина. "Здесь мы имеем дело с судом над жизнью человека, который был средоточием всего национального самосознания России", – писал поэт в статье "Памяти Н.Н. Сапунова" (Аполлон, 1914, № 4, с. 5). Указывая, что Пушкин, как всякий дуэлянт, сознательно взирал "в глаза возможной смерти", Волошин считал, что "уязвимое место" (то есть причина гибели) поэта – его "любовь, страсть, воля".

В своих стихах Волошин дважды обращался к смерти Пушкина, которая становилась для него символом трагической судьбы русского поэта вообще:

Темен жребий русского поэта:
Неисповедимый рок ведет
Пушкина под дуло пистолета,
Достоевского – на эшафот... (На дне преисподней, 1922 г.)

Перечисляя жертвы царизма: декабристы, Грибоедов, Лермонтов, Достоевский – Волошин не забывает и Пушкина:

³ М.С. Волошина так передавала отзыв мужа об этой маске, – по-видимому, слышанный ею неоднократно: "Ко всем маскам у Макса было особое отношение... Пушкин вызывал у него жуткое чувство и страдание. "Пушкин смерти не принял, Пушкин под видом успокоения – одно страдание и протест". (М. Волошина. Дом поэта. Рукопись, с. 153).

Гроб Пушкина ссылают под конвоем
На розвальнях в опальный монастырь... (поэма "Россия",
1924 г.)

Помимо маски, постоянным зримым напоминанием о Пушкине был в "Доме поэта" и бюст Александра Сергеевича: гипсовый муляж работы И.П. Витали. (Первое его упоминание датировано 11 августа 1913 года; возможно, его привезла та же Ю.Л. Оболенская, тогда впервые приехавшая в Коктебель).

Необходимо упомянуть и о влиянии Пушкина на поэзию Волошина. Сам он признавал его в ответах на анкету Ф.Ф. Фидлера в сборнике "Первые литературные шаги" (М., 1911, с. 166). Онегинской строфой написано большое стихотворение Волошина "Письмо" (1905 г.), начиная которое, Волошин желает, чтобы его "четкий стих" был "как стих "Онегина" прозрачен". Парафразом "Ариона" стало стихотворение 1915 года "Другу". А "Видение Иезекииля" (1918 г.) по "силе и стремительности" образов современники уподобляли пушкинскому "Пророку" (письмо Волошина к М.С. Штромбергу от 30 мая 1919 г.) (43).

Можно найти немало и других параллелей в творчестве и воззрениях двух поэтов. Стихотворение Волошина "Обманите меня ... но совсем, навсегда..." (1911 г.) перекликается со строками Пушкина "Ах, обмануть меня не трудно!... Я сам обманываться рад!" ("Признание", 1826 г.). Грустная самоаттестация Волошина: "я - прохожий, Близкий всем, всему чужой..." ("Таиах", 1905 г.) напоминает нам признание "поэта" из "Разговора книгопродавца с поэтом": "Я всем чужой..." Вслед за Пушкиным ("В тревоге пестрой и бесплодной...", 1832 г.) Волошин пробовал писать стихи от лица женщины ("Портрет", 1903 г., "В эту ночь я буду лампадой...", 1914). Пушкинская оценка Петербурга ("Здесь город чопорный, унылый, Здесь речи - лед, сердца - гранит..." ("Ответ", 1830 г.) совпадает с волошинскими отзывами: "Как некие наркотические яды, Петербург дает острое напряжение творчества. Но этого надо бежать" (из письма 30 июня 1907 г.) (44); и: "главная реторта всероссийской психопатии" (17 декабря 1909 г.) (45). Вступая в область предположений, можно принять, что Волошину явно

была близка формула Пушкина "гений, парадоксов друг": "не будучи гением, Максимилиан Александрович поистине был другом парадоксов! Не раз приходилось Волошину слышать "суд глупца и смех толпы холодной" – и, без сомнения, пушкинский сонет "Поэту" (1830 г.) был среди особенно дорогих ему стихотворений...

II.

И все же совершенной неожиданностью является среди рукописей Волошина инсценировка "Гробовщика"! Она написана рукой Волошина, с его правкой; к сожалению, на отдельных листах: контекста для датировки нет. К пушкинскому тексту Волошин отнесся с большой бережностью (текст этот выделен курсивом) (46).

Действие первое

Большая комната с тремя окнами по задней стене на улицу. Сквозь окна видна площадь Никитских ворот и вдали будка будошника и он сам с *"секирой и в броне сермяжной"*, *"расхаживающий около нея"*. На противоположном доме вывеска: "Готтлиб Шульц. Сапожное заведение". Против окон похоронные дроги с домашним скарбом: гробами и др. похоронными принадлежностями, которые выгружаются и вносятся в комнату.

В комнате уже расставлены: *кивот с образами, диван, кровать с пологом, шкаф с посудой, стол*. Между окон еще не убранные гроба у стен и *вывеска, прислоненная к стене, с изображением дородного Амура с опрокинутым факелом и с надписью: "Гробовщик Адриан Прохоров. Здесь продаются и обиваются гробы простые и крашенные, так же отдаются на прокат и починяются старые"*.

У [окна за самоваром сидит Адриан. Пьет с блюдечка. Мрачен. Смотрит в окно]. За окном и через комнату проносят вещи.

[Адриан] Гробовщик. Последние дроги, значит... Совсем пе-

реехали... *Четыре раза.* [Три] к Никитским воротам с Басманной пешком ходил. (Оглядывает комнату).

Дарья! Акулина! Дуры! Чего копаетесь? Вывеска-то здесь, что ли, стоять будет? Говорил, что первым делом ее на место повесить.

(Вывеску уносят. Приносят траурные мантии, шляпы и факелы и кладут на диван. Адриан молча встает, внимательно их разглядывает, щупает и снова садится за самовар).

Сузилось сукно-то. *И шляпы покоробились.* Это, как на прошлой неделе отставного бригадира хоронили – у самой заставы – *дождь проливной.* Иначе, как новые делать – никак невозможно. Совсем износились. А коли не дождь [проклятый], еще бы лет на пять хватило. Расход большой. Старуха! Что, самовар поспел? Подай его сюда к окну. (Самовар подают, Садит <ся>. Пьет.) Ежели эта самая *купчиха Трюхина* теперь не помрет, так и *убытка* покрыть нечем. И, скажите пожалуйста, целый год при смерти, а не помирает. А помрет – как бы *наследники* не обманули. Сюда с Разгуляя рука не близкая. Правда, прикащик Михайло Иванович обещал нарочного прислать. Да не обманул бы. Сторгуются с *ближним подрядчиком.*

(Три франмассонских удара в дверь).

Кто там?

Входит сапожник Готлиб Шульц.

Готлиб Шульц. Извините, любезный сосед. Извините, что я вам помешал... Прочтя вывеску вашего заведения, я желал бы поскорее с Вами познакомиться. Я сапожник. Имя мое Готлиб Шульц. Я живу от вас через улицу, в этом домике, что напротив ваших окошек. Завтра праздную мою серебряную свадьбу, и прошу Вас и ваших дочек отобедать у меня по-приятельски.

Гробовщик. Покорнейше вас благодарим. Извольте садиться. Не угодно ли выкушать чашку чаю?

(Молчание. Пьют чай).

Каково торгует Ваша милость?

Сапожник. Э-хе-хе... и так, и сяк... Пожаловаться не могу. Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш. живой без сапог обой-

дется, а мертвый без гроба не живет.

Гробовщик. Сущая правда. Однако же, если живому не на что купить сапог; то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб.

(Молчание. Пьют чай).

Сапожник. Хорошее место для торговли выбрать изволили. Заказчиков здесь, хе-хе... много будет. Дом ваш хорошо знаю. При мне строился. Хороший дом. Добросовестно выстроен.

Гробовщик. Давно к нему приглядывался. Ну да и стал он мне в копеечку. *Осьмнадцать лет* на одном месте на Басманной торговали. После такого срока на новое место переезжать – все равно, что покойнику [на новое] кладбище менять.

Сапожник. Хе-хе-хе... Очень остроумно выражаетесь. Так, значит, завтра на наше фамильное празднество вас, вместе <с> вашими любезными девицами, ждем. И с другими соседями, кстати, познакомитесь.

(Занавес).

Второе действие.

Квартира Сапожника. Через окна видна и Никитская площадь, серая будка будошника, и напротив лавка гробовщика с вывеской.

Г-н и г-жа Шульц, их дочь Лотхен, гости – *немцы-ремесленники с женами и подмастерьями*.

Будошник чухонец Юрко – лет под 60.

Входит Гробовщик с дочерьми. Адриан – в русском кафтане, Акулина и Дарья в "европейском" платье – в желтых шляпах и красных башмаках.

Сапожник. Добро пожаловать, дорогой сосед. Позвольте вас познакомить с моими друзьями и Вашим новым соседом. А это, *meine Freunde*, герр Адриан Прохоров. Человек нам всем весьма необходимый, который каждому со временем, окажет маленькую последнюю услугу. Э-хе-хе-хе.. А вот это, дорогой сосед, – это тоже

человек необходимый – unser lieber Schutzmann – Юрка-будошник. Если кто ночью в воскресенье домой из гостей возвращается, часто в нем *нужду имеет*. И Негг будошник ему гостеприимство в своей будке до утра оказывает. Хе-хе-хе. Рекомендую и Вам с ним дружбу иметь, ибо если в Ваших услугах каждый может нуждаться лишь однажды, то <в> его услугах вы можете нуждаться многократно. А теперь прошу всех за стол...

(Садятся. Едят. Г-н и г-жа Шульц и Лотхен, обедая со всеми вместе, *угощают и помогают* прислуживать кухарке. Пиво льет Юрка, *ест за четверых*, Адриан тоже. Дочери чинятся. Шум. Немецк<ий> разговор.)

Сапожник. Дорогие мои друзья, *внимание!*

(Откупоривает бутыл<ку>).

За здоровье моей дорогой Луизы!

(Все шумно пьют. Сапожник целует жену. *Открывает* вторую бутылку).

За здоровье любезных гостей моих!

Гости. (Пьют. Чокаются). Ваше здоровье, lieber Herr Schulz! *Благодарим* хозяина и хозяйку!... За здоровье der Stadt Moskwa! За здоровье der Stadt Heidelberg! За здоровье der Stadt Rotenbourg! Für unsere Schwaben! Здоровье Herr Müller! [Здоровье Freilein Löttheen!] (Пьют немецкие песни). Für unser neuen Freund und Nachbar Herr Prochoroff!

Гробовщик (сильно навеселе). А я полагаю, что следует нам выпить за здоровье барышни Лотхен, что бы ей жениха хорошего, да поскорее.

Гости. Bravo Herr Прохоров. Устраивайтесь, поскорей, да позовите всех нас на новоселье.

Толстый Булошник. *За здоровье тех, на кого мы работаем* – unserer Kundleute!

(*Радостные* восклицания. Гости начинают друг другу кланяться: портной сапожнику, сапожник портному, булошник им обоим, все булошнику и т.д.)

Юрко (гробовщику). *Что же? пей, батюшка, за здоровье своих мертвецов!*

Гробовщик <обижено> (хмуро). За моих мертвецов пить, брат, нечего. Мои мертвецы все здоровы. Уряжены, облажены да положены собственными руками.

(Шум. Продолжают пить. Смеркается. Вечерний благовест. Встают из-за стола).

(Занавес).

Третье действие.

Комната в доме гробовщика. Сквозь три окна видна площадь Никитских ворот, залитая луной. Толстый булешник и переплетчик ведут пьяного Юрку под руки в его будку. Юрка упирается, поет песни. Его вталкивают и запирают. Все смолкает.

Гробовщик. (Пьяный и сердитый, сидит на постели. Горит свеча. Старуха стягивает с него сапоги). Что же это, в самом деле, чем ремесло мое не честнее прочих? Разве гробовщик брат палачу? Чему смеются басурмане? Разве гробовщик гаер святочный? Хотелось было мне позвать их на новоселье – задать им пир горой, ин не бывать же тому! А созову я тех, на которых работаю: мертвецов православных.

Старуха. Что ты, батюшка? что ты это городишь? Перекрестись! Созывать мертвецов на новоселье! Экая страсть!

Гробовщик. Ей Богу, созову, и на завтрашний же день. Милости просим, мои благодетели, завтра вечером у меня попить; угощу, чем Бог послал.

(Опрокидывается на кровать. Полог закрывается. Храпит. Бормочет во сне. Потом начинает говорить явственно).

Эй, кто там? Еще ночь на дворе, а стучат. Не Трюхина ли купчиха уж померла, дай-то Бог. От прикащика верховой? Так и есть... Вот тебе, брат, гривенник на водку... А я вслед за тобой. Извозчик – на Разгуляй – двугривенный. Ну ладно – четвертак. Только чтоб единым духом...

Ишь ведь <-> и полиция у ворот, и купцы – точно вороны тело мертвое почуяли. Желтая покойница-то: как воск. А к вечеру

тухнуть начнет.

Так что, Ваше степенство, и гроб, и свечи, и покров, и другие похоронные принадлежности к одиннадцати часам доставлены будут во всей исправности [не извольте беспокоиться]. Лишнего не берем.

О цене беспокоиться не извольте. Вот Вам крест, как перед Богом. По совести... Эх!... Извозчик, к *Никитским воротам*...

(Пауза. Бормотание).

Ну, все, значит, управлено. Ну и денек. Больше не надобно, братец. Теперь я и пешком дойду – *ночь-то лунная*. Чего? Доброй ночи, *Юрко!*

Ей! Кто там ко мне? Прямо в ворота и калитка отворена... Что бы это значило? Кому до меня нужда? Уж не вор ли забрался? Не ходят ли любовники к моим дурам, чего доброго? Юрку кликнуть, что ли?

(Во время последних слов лунный свет проникает в комнату, ложится полосами и в нем начинают выявляться зеленые лица гостей-покойников. Гробовщик откидывает полог кровати, идет к дверям, не замечая их. В дверях сталкивает<ся> с отставным бригадиром. Тот приподнимает треугольную шляпу).

Вы пожаловали ко мне... войдите ж, сделайте милость. (В сторону) Лицо что-то знакомо...

Бригадир (глухо). Не церемонься, батюшка... Принимай-ка званых гостей, да показывай дорогу.

(Входит. За ним гурьбой другие мертвецы. Гробовщик пятится, оглядывается. Вся комната полна мертвецами).

Гробовщик. Что за дьявольщина!

(Мертвые – дамы в чепцах и лентах и мужчины в мундирах и кафтана<х> окружают его, с поклонами и приветствиями, кроме одного бедняка, который, стыдясь своего рубища, стоит смиренно в углу).

Бригадир (выступая, говорит от имени всей компании). Видишь ли, Прохор, все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уже не в мочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи. Но и тут один не

утерпел – так хотелось ему побывать у тебя...

Маленький скелет (в клоках светло-зеленого и красного сукна, в больших ботфортах). Ты не узнал меня, Прохоров? Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому в 1799 году ты продал первый свой гроб – и еще сосновый за дубовый?

(Раскрывает ему объятия. Гробовщик отталкивает его с криком. Скелет рассыпается. Между мертвецами ропот негодования. Они обступают гробовщика с бранью и угрозами. Тот, оглушенный криком, падает на кости и лишается чувств.)

Между тем, луна исчезает. Темнеет. Потом быстро наступает рассвет.

В комнате пусто. Яркое солнце освещает постель. Старуха входит и начинает раздувать самовар. Гробовщик откидывает полог и смотрит дикими глазами, ерша волосы).

Старуха (подавая халат). Как ты заспался, батюшка, Адриан Прохорович. К тебе заходил сосед портной и здешний булочник забежал с объявлением, что нынче "частный" – именинник, да ты изволил почивать – мы не хотели тебя будить.

Гробовщик. А приходили ко мне от покойницы Трюхиной?

Старуха. Покойницы? Да разве она умерла?

Гроб<овщик>. Эка дура! Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны?

Стар<уха>. Что ты, батюшка, не с ума ли спятил, аль хмель еще у тя не прошел? Какие были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца. Воротился пьян, завалился в постель, да и спал да сего часа, как уж к обедне отблагостили.

Гроб<овщик>. Ой ли?

Стар<уха>. Вестимо так.

Гроб<овщик>. Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

(Занавес).

Сравнивая пушкинскую повесть с этой инсценировкой, нель-

зя не отметить, с каким тактом Волошин ввел несколько новых реплик, отсутствующих в оригинале. Так, очень в стиле гробовщика его остропа о "переезде" покойника на новое кладбище. К тому же, эта фраза явно продолжает настойчивый каламбур повести о жизни покойников ("мертвый без гроба *не живет*", "нищий мертвец и даром берет себе гроб", из которых закономерно следует тост *за здоровье* мертвецов). Чтобы разрушить эту профессиональную привычку к смерти, переходящую в фамильярность, понадобилось столкновение с реально (пусть во сне) ожившими покойниками, и Волошин, без сомнения, чувствовал эту мысль Пушкина в его повести.

Но когда и для кого была сделана эта инсценировка?.. – Единственное упоминание о повести мы находим в письме Волошина к А.П. Остроумовой-Лебедевой от 16 ноября 1924 года. Высоко оценивая описание наводнения в Ленинграде, присланное ему художницей, он писал: "Очень хорош кладбищенский сторож со Смоленского. Он очень в стиле пушкинского "Гробовщика..." (47). Однако, есть указание, что инсценировка могла возникнуть в более ранний период. В конце 1921 года Волошин читал лекции в Народном университете и на Высших командных курсах в Феодосии. В его записной книжке сохранилось их расписание. Под 31 декабря помечено: "Мал. драмы Пушкина" (48). Возможно, что в это время силами слушателей и была осуществлена волошинская инсценировка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хранится в Доме-музее М.А. Волошина в Коктебеле (Крым).
2. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 38.
3. ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46.
4. Селезнева В. (Вяземская). Наше знакомство с Максом... (Воспоминания, 1934). Дом-музей Волошина, А. 308. См. также: Первые литературные шаги. Собр. Ф.Ф. Фидлер. М., 1911, с. 165.
5. Волошин М. Гимназия. (Воспоминания, 1932). – ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 446.
6. Там же, ед. хр. 170.

7. Волошин М. Гимназия... Там же, ед. хр. 446.
8. Волошин М. Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого (1902 г.) – Там же, ед. хр. 178, с. 22–23.
9. Там же, оп. 3, ед. хр. 18.
10. Волошин М. Дом поэта (Воспоминания, ок. 1934 г.). Дом-музей Волошина, А. 775.
11. Волошин М. История моей души. – ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 441, с. 138.
12. Там же, оп. 3, ед. хр. 107.
13. Там же.
14. Там же, ед. хр. 98.
15. Там же, оп. 1, ед. хр. 50.
16. Гроссман Л. Последний отдых Брюсова. – в кн.: Борьба за стиль. М., 1929, с. 293.
17. ЦГАЛИ, ф. 1458, оп. 1, ед. хр. 46.
18. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 83.
19. ЦГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, ед. хр. 346.
20. ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 457.
21. Там же.
22. Там же, ед. хр. 178.
23. Там же, ед. хр. 204.
24. Там же, ед. хр. 327.
25. Там же, ед. хр. 99.
26. Там же, ед. хр. 385.
27. Волошин М. Воспоминания, 1932 г. – Там же, ед. хр. 445.
28. Волошин М. Автобиография. – ЦГАЛИ, ф. 102, оп. 1, ед. хр. 13. Статья Е. Францевой "А.С. Пушкин в Бессарабии" печаталась в журнала "Русское обозрение" в 1897 г., № 1–3.
29. Письмо к Р.С. Тумаркину от 15.IX. 1917. По копии, снятой в архиве М.С. Волошиной в Коктебеле в 1960-х гг.
30. Собрание А.Ф. Маркова (Москва). Опубликовано в журнале "Дружба народов" (1983, № 9).
31. Там же.
32. Там же.
33. Встречи с прошлым. Вып. 5. – М., 1984, с. 228–229. Упомянутая книга Б.Л. Модзалевского "Анна Петровна Керн" (Л., 1924 г.) сохранилась в библиотеке Волошина в Коктебеле.
34. Собрание А.Ф. Маркова.
35. ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 7.
36. Там же, оп. 6, ед. хр. 12.
37. Собрание А.Ф. Маркова.
38. Архив М.С. Альтмана (Ленинград).
39. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 96.
40. С копии в архиве М.С. Волошиной.

41. Архив Дома-музея М.А. Волошина (Коктебель).
42. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 82.
43. С копии в архиве М.С. Володиной.
44. Письмо к М.В. Сабашниковой. ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 113.
45. Письмо к А.М. Петровой. – Там же, ед. хр. 95.
46. Там же, оп. 1, ед. хр. 403.
47. ГПБ, ф. 1015, ед. хр. 517.
48. ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 468.

В АДСКОЙ ВОРОНКЕ
"Александр Пушкин" М. Булгакова и
"Csapda" Ласло Немета: типологические наблюдения

Иштван Феньвеши

(Fenyvesi István, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Эти писатели – представители различных наций – не были знакомы с творчеством друг друга, поэтому в их произведениях на тему смерти А.С. Пушкина возникают аналогии, созвучия на инкаузальной основе при значительной доле специфических черт в каждом из них.¹

Булгаков не был знаком с пьесой Немета, она была написана в 1966 году.

Хотя Л. Немец о Булгакове мог читать², о постановке "Александра Пушкина" 1943 г. он не мог знать. Радиопостановка же по этой пьесе впервые прозвучала на венгерском языке в октябре 1964 года,³ а ее текст в переводе Клары Сёллёши увидел свет через

¹ Здесь речь идет о таком же инкаузальном отношении, как в произведениях других венгерских и русских писателей на схожую тему (при весьма различных уровнях качества), напр. драма Ш. Броди и поэма Д. Кедрина о Рембрандте, драмы Кароя Саса и Е. Замятина об Аттиле, биографические романы Магды Варош и Н. Тихонова об А. Вамбери, Петера Жолдоша и И. Лукаша о Мусоргском, "Петефи" Д. Ийеша и произведения различных жанров Е. Парнова, Л. Первомайского и Л. Мартынова и др. о поэте.

² В своих путевых очерках о поездке в СССР в 1934 году и Д. Ийеш, и Л. Надь писали о просмотренном ими спектакле "Дни Турбинных". Немец мог читать и то, и другое.

³ По его дневниковым записям видно: радио в это время служило для него источником исключительно известий и музыки. Относящаяся к интересующему нас времени часть дневников весьма детальна, и тем не менее, даже малейшего намека нет на то, чтобы он слышал радиопостановку, а ведь в это время уже зрел в нем замысел "Западни".

шесть лет после написания "Csapda" ("Западни"), в 1971 году. Маловероятно, чтобы он обратил внимание на венгерские издания Булгакова: в своей публицистике он зарегистрировал фамилии полсотни русских писателей, но среди них нет Булгакова.

Русская и венгерская драмы о Пушкине возникли в своеобразной точке пересечения личных судеб и концепций о роли и назначении писателя. Эти судьбы – как выбранного общего героя, так и обоих авторов, разворачивались *в общем геопространстве* Восточной и Центральной Европы, *в схожих исторических условиях* абсолютизма и тоталитаризма.⁴

Творческая история

Сегодня уже детально известно: двойственностью своей оценки "Дней Турбиных" и однозначно негативной характеристикой "Бега" и "Багрового острова" именно Сталин непосредственно содействовал политической дискредитации *Булгакова*, а вслед за тем и полному вытеснению его из литературной жизни. После ответа В. Билль-Белоцерковскому уже летом 1929 года писатель попадает в число "проклинаемых и проклятых" (выражение М. Горького, пытавшегося отстоять его, Замятина и Пильняка от "профессиональной" расправы) со всеми вытекающими отсюда последствиями (6, с. 23–24).

Пьеса "Александр Пушкин" (авторское заглавие "Последних дней") возникла в те годы (1934–35), когда для писателя уже стало "внутренним", привычным сознание вытесненности на периферию литературной жизни. Уже позади письмо к Сталину, произошел знаменитый телефонный разговор, он наслаждается "верховой милостью": может жить в Москве, быть драматургом (а иногда и

⁴ Эта драма Булгакова была предметом специального сопоставления с пьесой Я. Ивашкевича "Маскарад": И. Молнар: Драма М. Булгакова и Я. Ивашевича о Пушкине: – Slavica, XIV. Debrecen, 1977; А.А. Нинов: Пьесы 20-х годов. In: М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989.

артистом) и писать главный роман жизни.

Поскольку переписка с начальным соавтором – В. Вересаевым опубликована, история создания пьесы может считаться в основном раскрытой (см. 7).

Две подборки цитат высвечивают такое соотношение власти и творца, которое формально относится только к Пушкину, а по существу отражает оценку автора "Дней Турбиных", "Роковых яиц", "Дьяволиады", "Багрового острова" и "Зойкиной квартиры" в "высочайших" и "просто высоких" кругах.

За неодобительно констатирующими словами царя ("У него вообще странное пристрастие к Пугачеву" – 1, с. 186) путем простой "перестановки знаков" распознаются шаблонные обвинения сотен рецензий, тщательно собранных писателем в альбомы, относительно "нездорового интереса к негативным явлениям", а в словах Николая о том, что Пугачева "с орлом сравнил!" (1, с. 186), звучит упрек в том, что и белых офицеров изобразил людьми. Игнорирование Булгаковым созданной в те годы сталинской казармы – Союза советских писателей – также звучит в злобной реплике императора: "Или он полагает, что окажет мне слишком великую честь, ежели наденет мундир, присвоенный ему?" (1, с. 185). Лицемерный стиль Сталина сквозит в пилатовском омовении рук царя, когда он заранее снимает с себя ответственность за гибель поэта: "Я никого и никогда не караю. Карает закон." (1, с. 185). После роковой дуэли Николай уже не появляется на сцене, но по его предшествующим этому событию словам ясно: он с чувством облегчения встретит весть о ней. Из записок Ермолинского знаем: на другой день после смерти Булгакова позвонили из секретариата Сталина: "Правда, что умер товарищ Булгаков?" Услышав утвердительный ответ, положили трубку. (3, с. 481).

В этом же направлении действует и мнение поддерживающих власть "коллег". Слова Кукольника ("Он давно уже ничего не пишет" (1, с. 182), или то же, наряженное в библейский образ: "Он стал бесплоден, как смоковица!" (1, с. 182)) выражают не просто способ видения литературного обывателя, за ними стоит намерение официальных кругов дискредитировать поэта.

Слова же – по существу донос – Богомазова, обращенные к

Долгорукому ("он на вас эпиграмму написал" – 1, с. 187), аккумуляруют в себе очень многое, причем и из творчества самого Булгакова (напр., его знаменитые "устные новеллы", посвященные Сталину – см. 3, с. 107–108), и мандельштамовское "Мы живем, под собою не чуя страны", оказавшееся роковым для автора. Следовательно, с точки зрения власти, "логично" было смотреть сквозь пальцы на устранение того, кто, как говорит в пьесе царь, свой "талант обратил не на прославление, а на поругательство национальной чести" (1, с. 193). Два последних слова без труда могут быть заменены сочетанием "социалистическая революция".

Остается лишь напомнить, что вслед за чуть ли не 10-летним "хождением по мукам" по театрам страны (в 1936 г. был ответ из ЦК: "не время!"), когда, наконец, была разрешена постановка пьесы, это относилось только исключительно к Художественному театру, и с ограничениями: всего два-три раза в месяц, кроме субботы и воскресения (см. 9, с. 8).

Все это в корне опровергает мнение В. Вересаева, основанное на одной личной обиде. Он, как известно, пытался убедить Булгакова: главная ошибка написанной пьесы – безучастность к общественным аспектам трагедии Пушкина (см. 7).

История создания пьесы *Л. Немета* до сих пор не рассматривалась исследователями.

Русская литература – одно из главных духовных впечатлений молодого писателя в 20-е годы. К ней его подвел отец – учитель широкого кругозора, который даже тяжелое физическое и нравственное испытание сибирского плена использовал как подлинный интеллигент: не только выучил там русский язык, но проводил и научные изыскания.

Еще будучи студентом-медиком Немец купил себе русскую грамматику, чтобы пойти по стопам отца: "Совсем еще молодым я начал учить русский: не для того, чтобы говорить, а чтобы в подлиннике читать своих любимых авторов" (22, с. 843)⁵. Через несколько лет, "за тяжелейший месяц", между смертью их первого

⁵ Все цитаты из произведений Л. Немета даются в переводе автора статьи.

ребенка и рождением второго, он прочел со словарем "Преступление и наказание".⁶ С этого момента у него возникает то специфическое отношение, которое он сам впоследствии характеризует таким образом: "Волшебный круг русской литературы не отпускал" (22, с. 843). И своих дочерей он во многом воспитал на русской литературе. Он писал: "Мои дети могут считать своим идейным отцом Левина" (18, с. 244).

Говоря о своем дебюте в литературе, он и здесь употребляет русское мерило: с гордостью отмечает, что первая опубликованная новела "поставила его на обложке ж-ла "Ньюгат" под фамилией Горького" (20, с. 545).

Первый роман Л. Немета "Человеческая комедия" (1928) содержит десяток русских литературных реминисценций, от Арцыбашева до Толстого, а главный – автобиографический – герой, уединяясь от городской суеты, в числе "нескольких дорогих сердцу книг" берет с собой и два-три русских романа. Главная героиня романа "Ужас" Нелли Карас, задушив своего мужа, сопоставляет содеянное с поступком Раскольникова. В течение пяти лет, в 1932–1937 годах писатель один выпускает – пишет и редактирует – журнал "Тану" (Свидетель). Думается, что сам по себе этот факт также несет на себе влияние Достоевского с его опытом "Дневника писателя". Многочисленные и разнообразные по темам эссе в журнале содержат сотни русских литературных аллюзий.

Перевод "Евгения Онегина" работы К. Верци, выдержавший в свое время 21 издание, Немец знал с молодости. Однако имя А.С. Пушкина он написал впервые лишь в 1952 году в своем докладе в секции перевода Союза венгерских писателей.

К драме о Пушкине венгерского писателя привели, с одной стороны, труднейший период его жизни, с другой – одно конкретное литературное поручение.

⁶ Спустя десять лет он напишет о русском языке: "Огромное тело дышит тут в вековой полутьме, оторвавшийся брат, который воспитывался в одном доме с нами, не попал в другие условия, пастухом, под звездное небо" (Európai utas, 1973, 664). В этом контексте интересно и стихотворение "Моя русская грамматика" (Homályból homályba, II. 1977, 384–386).

Общеизвестны те гонения, которым после 1945 года в течение почти целого десятилетия подвергало писателя коммунистическое руководство страны. Они восходят еще к 1933 г., когда в коложварском левом журнале "Корунк" он был объявлен "фашистом в литературе". Осенью же 1945 года он публично, по радио был заклеен ярлыком "отравителя колодцев", а затем был пущен слух о его причастности к антидемократическому заговору. В феврале 1950 г. один из партийных идеологов высказался о нем в том духе, что его значимость как врага превосходит значимость как писателя (12, с. 259).

Глубинной причиной этих длительных гонений являлось, однако, нечто такое, о чем власти предпочитали не говорить вслух: это была его оценка Сталина (на что сам писатель тонко намекал и во время единственной личной встречи с ним автора этих строк в 1955 году). Речь идет о рецензии 1934 года в "Тану" на французское издание "Вопросов ленинизма".⁷ Неслучайно, что она свыше полувека не входила ни в одно издание произведений Немета в Венгрии: высказанную там истину не мог перенести не только "классический", но и неосталинизм даже кадаровского типа. Это подтверждается и тем, что это главное обвинение так никогда публично и не предъявлялось писателю, потому что тогда пришлось бы процитировать хотя бы главные мысли.

Л. Немет, даже еще не зная конкретных фактов периода "большого террора", уже в 1934 году увидел тиранический характер сталинской системы, ортодоксию его идеологии. Книгу Сталина он назвал "самооправданием русской политики", оказавшимся "более сильным обвинительным заключением, чем упреки и клевета критиков". К неметовскому наблюдению ("он верит в первую очередь в букву, в формулировку", "он историю хочет привести в соответствие со словами") лишь полвека спустя придет – на основе огромно-

⁷ Рецензия на "Les questions du léninisme" была напечатана в февральской книжке "Тану" в 1934 году. В течение года он возвращается к проблеме Сталина в сатирическом стихотворении "Нагромождение планов" (Utolsó széttekintés, 446). Русские читатели смогли познакомиться с рецензией лишь в годы перестройки ("Иностранная литература", 1989, № 4).

го количества изученных фактов – крупнейший американский советолог: "Весь путь Сталина как властителя можно, в сущности, рассматривать как попытку сперва насильственным путем воплотить свою иллюзию в действительность, а потом, когда он потерпел неудачу, заставить поверить в то, что это произошло" (4, с. 22). А такие афористические характеристики вождя как "ограниченный человек", "упрямец", "величайший схоластик", который "хочет спустить русский потолок до высоты собственного лба", потому что "не способности политика недостает Сталину, а политической гениальности", "он – самый верный ученик Ленина, но ничуть не более этого" и т.п., в атмосфере 1948–56 гг. были равнозначны богохульству.

Следовательно, в конечном итоге – так же, как и у Булгакова – противостоянием Сталину можно объяснить то, что власть обрекла Ласло Немета на почти десятилетнее молчание, посадила его, как он сам выразился, на "скамью галеры" (14, с. 521–623). Это вынужденное занятие, "галеру" он, однако, смог превратить в своеобразную "лабораторию": за семь лет перевел около 10 тысяч страниц художественной литературы (в первую очередь русских классиков – см. 22, с. 821). За это время у него накопилось и множество собственных творческих планов, что вызвало в нем "свинцовое отравление ненаписанных и ненапечатанных букв" (22, с. 812).

Своего рода "галерой" стала и для Булгакова полученная от Сталина в качестве "милости" работа в МХТ. Мы знаем: он высоко ценил этот театр, где в конечном итоге мог заниматься творческой работой (его инсценировки "Войны и мира", "Мертвых душ", "Дон Кихота" на десятилетия определили судьбу этих классических произведений на советской сцене; его работа артиста в ряде спектаклей стояла на уровне лучших профессионалов). И все же тот факт, что это было для него лишь вторичным по отношению к параллельно создаваемым (без малейшей надежды увидеть в напечатанном виде) собственным произведениям, не мог не наполнять его горечью. Это получило самое заметное выражение в "Театральном романе", в котором современникам предстала не только "безграничная... любовь", но "и злоба, и слезы" (3, с. 296). Созвучно этому и наблюдение другого современника о романе: "Этой рабо-

той как бы придумал лекарство самому себе, освобождаясь от тех обид, которые причинил ему театр" (3, 451). Елена Сергеевна даже через три десятилетия как доминантное свое впечатление подчеркивала, "как ненавидел этот театр Булгаков" (10, с. 455).

Возвращаясь к Немету, напомним: несмотря на то, что своими переводами с русского он создал невиданный до него уровень качества прозаического перевода в Венгрии, он справедливо сетовал даже в 1965 году, когда в связи с приездом М. Шолохова его "вытащили в Будапешт": "Меня перевели или переводят на все европейские языки, только от русской публики я тщательно изолирован, а ведь нет другого венгерского писателя, который столько труда, интереса, мысли вложил бы в дело распространения русской литературы, как я" (22, с. 86).

Была у него на "галере" еще одна работа, которая максимально приблизила его к творчеству Пушкина. Примерно одновременно с докладом в Союзе писателей издательство Академии наук заключило с ним договор о переводе книги Д. Благого "Творческий путь Пушкина". На весну 1953 года приходятся те "пятимесячные мучения" (16, с. 264), которые причинил ему перевод многостраничной монографии: "Мне пришлось прокрутить через машинку текст такой безбожной трудности, с какой я как переводчик еще не встречался" (15, с. 252). Главное "приобретение" от этой работы, пожалуй, в это время он еще не осознал: им оказалось детальное знакомство с творческим путем Пушкина.

И тут дело приняло совершенно абсурдный оборот: перевод одного из величайших венгерских стилистов XX века был... отвергнут. Через пять лет Немет оценит это как "мечь-антипатию цехового противостояния" (16, с. 264), что – по признанию одного из известных переводчиков – стало частью гонений: его просто хотели вытеснить с нивы перевода под предлогом "порчи языка".

"Западня" Ласло Немета рождается в результате переплетений двух моментов – нового этапа гонений на него и написания биографии Пушкина.

В 1958 году в Москве выходит первый русский перевод произведения Л. Немета – драма "Галилей". В октябре следующего года писатель впервые посещает СССР. В трехнедельный маршрут

входит и Ленинград. "Здесь я приобщился к духу Пушкина", – писал он после посещения Царского Села и музея-квартиры на Мойке.

После поездки ему поручают перевод "Бориса Годунова" для наиболее полного венгерского издания сочинений Пушкина. Несомненно, именно ленинградские впечатления сыграли решающую роль в том, о чем он сказал в интервью: "Хотя я был завален собственными писательскими планами, я не смог отказаться от предложенной возможности" (20, с. 569).

В следующем году в статье о своих переводах с русского Немет уже формулирует главный тезис о Пушкине: "Этот денди, этот человек чистых линий, удивительным образом знал о России все, что только можно было знать, и для подробного раскрытия чего русской литературе после его смерти понадобилось еще полвека" (18, с. 191).

Лишь изучение рукописей в будущем сможет дать ответ на то, каким образом в писателе созрел тот образ Пушкина, который воплотился в написанной в 1966 году книге. Это лучшая обобщающая работа в Венгрии еще и потому, что она на каждой странице будит ассоциации с параллельными явлениями в самой венгерской литературе. Немет определяет место поэта как *основателя литературы* (одно время именно так он думал назвать книгу).⁸ Драма "Западня" стала как бы "драматическим осколком" (18, с. 613) от нее, ее "эпилогом" (19, с. 7).

На вопрос о причине написания этого "эпилога" он дал следующий ответ: "Теперь, по окончании работы, библиотеки требуют обратно книги, по которым я работал, и я подумал: Эх, не верну их, пока не пересажу в сердца читателей сочувствие, страх и восхищение" (22, с. 681). За формулировкой, рассчитанной на "широкую публику", скрыто желание – уже в который раз – выразить свое собственное ощущение западни, и на этот раз – в глубоко прочувствованной судьбе русского поэта.

⁸ Немет и сам питал такие амбиции: в 1926 году в письме Ошвату писал: "Хочу стать организатором духовных сил Венгрии" (Megmentett gondolatok, 633).

Переплетение в сознании Немета то и дело возобновляющихся гонений на него с материалом о Пушкине (добавим: в том числе и нападок на него, вызванных пьесой о поездке в СССР, в ходе которой он обрел как бы человеческий контакт с Пушкиным) – вот узел мотивов, из которого "драматическим осколком" – ценой труда примерно в полгода – возникает "Западня".

Жанр

Булгаковская параллель наблюдается и в выборе жанра. Русский писатель даже не в двух, а в трех жанрах смог выразить все, что накопилось в нем от мыслей о Мольере: то, что после драмы "Кабала святош" (1930–36) и "мольерианы" "Полоумный Журден" (1932) он считал необходимым непосредственно высказать, он сформулировал в *биографическом эссе* "Жизнь господина Мольера" (1933).

Следовательно, возникновение, жанр и даже время написания "Западни" не являются случайными. (Добавим, и Неметом при написании биографического эссе "Пушкин" руководило не одно "просветительское" намерение: венгерские публикации к юбилею 1937 года, и в первую очередь статьи Эдгара Ивана Надя (см. 8, с. 115–116), на основе последних достижений советской пушкинистики уже достаточно полно донесли до отечественного читателя основные факты, приведшие к дуэли на Черной речке.) А когда он "как следует познакомился" (20, с. 569) с творчеством Пушкина, тогда возникло в нем – на основе личного бытия – в виде драматической ситуации представление о личной западне. Тут вступил в действие тот же механизм, что и при написании "Галилея", "Сечения" или "Апацаи".

И у него – как у Булгакова – мы находим раскрытие темы в третьем жанре. Под названием "*Под текстом*" он дает "Первому постановщику "Западни" (таков подзаголовок) подробные инструкции, как бы "подтекстовые внушения" автора. На этих двадцати страницах мы имеем по существу третье произведение Немета о Пушкине: психологические комментарии необычайной глубины

(см. 16, с. 409–430).

Судьба писателя на востоке Европы

Обе драмы посвящены судьбе писателя в Восточной и Центральной Европе, тому процессу, в ходе которого в конфликте художника с властью "великая душа и талант" искалечиваются, а затем и погибают в поставленных им силках.

Великие писатели этого региона в 19–20 вв. часто неизбежно противостояли верховным вершителям судеб их народов. В силу деспотического характера режимов в их отношениях исключалась возможность делового и равного диалога. Слова, которыми заканчивается подробная инструкция режиссеру, в той или иной мере относятся не только к николаевской России: "Это Азия, авторитарная страна: неприятную истину здесь заставляют замалчивать, и тот, кто оказывается внизу, должен строить хорошую мину при своем позоре" (17, с. 430).

Тираны, с которыми соприкасались наши авторы и их общий герой, в общении с людьми духа, кроме прочих общих черт, пользовались и немалым даром актера. Незаурядное актерское дарование Николая I, ("разыгрывал прямодушного солдата, рыцаря своего слова, джентельмена" – 5, с. 138), роднит его со Сталиным. Авторы книг о последнем отмечали его "большое актерское дарование", "чрезвычайную сценическую одаренность" (4, с. 21). Он любил прятать свое подлинное лицо за лицемерной маской доброго покровителя (как в телефонном разговоре с Булгаковым). Портрет же "лучшего венгерского ученика" последнего, созданный Л. Неметом после встречи с Матиасом Ракоши в июле 1954 года, сплошь состоит как бы из мозаичных черепков его "актерничания" (16, с. 282–290).

Ответами на нежелание обращаться с ними на равных звучат весьма близкие по духу приговоры писателей. Булгаков в пьесе о Николае (и не только о нем) пишет: "В стране неограниченная власть вручена недостойным людям, кои обращаются с народом, как с невольниками" (1, с. 207). Немет суммирует свои впечатления о Ракоши теми же словами, которые он написал о Сталине: "примитивный человек" (и в рецензии 1936 года, и в очерке о встрече),

добавляя (о Сталине): "Но если подумать, что этот человек сидит над Россией..." и (о Ракоши): "Значит, и столько "мудрости" достаточно для того чтобы управлять народами?" (16, с. 290).

Стремление власти контролировать творчество (и даже жизнь) писателя ярко проявилось в личной цензуре Николая I по отношению к великому поэту и в поведении, показанном в "Последних днях" (Немет употребляет выражение "держал в руках А. Пушкина") (20, с. 343), так же, как в естественной для Сталина ситуации: он – последняя инстанция, где решается судьба Булгакова. После этого (хотя факт такой параллели не мог быть известен следующему "вождю") Ракоши также, как само собой разумеющееся, воспринимает свою роль вершителя судьбы венгерского автора (и даже "тот факт, – пишет Немет, – что я жив, он возводит себе в заслугу" – 16, с. 284).

Формулирование обвинений в адрес Булгакова Сталин уступил "специалистам" – многочисленным партийным критикам и рецензентам, в один голос твердившим в течение многих лет об антисоветском характере, мистицизме и прочих "грехах" писателя. Ракоши сам взялся изложить своему "подданному" основные "пункты": что своей "проповедью третьего пути" Немет помогал фашизму, что теперь он оторван от социалистической действительности т.д.

В ответах – прямом и косвенном – писателей заслуживет внимание близкая по своей внутренней сущности мысль. Булгаков подчеркивает свои "великие усилия *бесстрастно стать над красными и белыми*" (3, с. 27), Немет же мотивирует историческую в основном тематику своего художественного творчества после 1945 года: "Я пытался втолковать ему, что у меня не было необходимых для художника впечатлений об их мире" (16, с. 285).

У тиранов свои закономерности обращения с людьми мысли. По этой причине оба писателя были на долгое время – Немет на целое десятилетие, Булгаков же до конца своей жизни – отлучены от участия в живой литературе. При этом никакого значения не имели *факты*: ни произведения (они вообще не могли дойти до публичной оценки), ни система взглядов (Булгакову было чуждо фрондерство, "подкусывание советской власти под одеялом" (3, с.

441), Л. Немец искренне раскрывался навстречу социализму, в частности, планам культурного подъема масс и т.д.). Официальные ярлыки ("внутренний эмигрант", "сторонник третьего пути") однозначно и надолго оттирали обоих на периферию видимой читателями литературной жизни.

Главное различие в их личных судьбах обуславливалось тем, что основная часть их творческого пути относится к различным историческим этапам сталинизма: Булгаков жил и умер еще на восходящей его ветке – при Сталине, Л. Немец же создавал наиболее важные свои произведения уже на нисходящей – после 1953–56 гг.

В силу этой исторической причины Немету "повезло": его вынужден был "вызволить" с "галеры" еще сам М. Ракоши, который после встречи распорядился присудить писателю премию им. А. Йожефа (даваемую, кстати, обычно, молодым талантам; как не вспомнить тут камер-юнкерство Пушкина?!), и этим фактически вернул его в большую литературу.

Удел же Булгакова – полная экскоммуникация: среди 600 делегатов первого съезда писателей ему не нашлось места; постановка "Мольера" в 1935 г. была разгромлена в "Правде"; в 1946 г. на осторожный зондаж о возможном издании "Мастера и Маргариты" последовал уже знакомый ответ партии: "Не время!" Происходило все точно по мысли Немета: писатель "многократно уменьшался в масштабах, поскольку политики так решили" (16, с. 288). Посвященная Булгакову статья в КЛЭ (1962) в 31 строку равнялась статье об А. Вербицкой, но вдвое уступала, напр., напечатанному о Вс. Кочетове. В последней 4-томной академической истории русской советской литературы (1967–71), где многочисленным пигмеям от пера отведены пышные монографические главы, наш автор лишь бегло упомянут 5 раз. Булгаков превращался, по выражению Б. Пастернака, в "незаконное явление" (1, с. 19).

Немет уже в своей книге о творчестве Пушкина сформулировал: "Его жизнь – это история суживающихся кругов и все большей нехватки воздуха" (17, с. 248), (отметим совпадение мысли Немета с неизвестным ему выражением А. Блока: "Пушкин умирает от отсутствия воздуха" – 1, с. 19) и доказал это подробным показом

жизненного пути – через налетающие друг на друга формы западни. Его конклюдия служит одновременно ключом и к композиции драмы: "Тот, кто трагедию на манер древних греков рассматривает как западню Судьбы, с трудом мог бы найти более изощренно спланированную смерть и более страшного мучения, чем у Пушкина; лишь подсознательный страх, растянутый на десятилетия, нужно сконцентрировать в события последнего года, последних месяцев" (17, с. 260).

У обоих писателей тесно связана с творчеством в целом и пьеса о Пушкине.

Соотношение истории и этики – одна из центральных проблем у обоих. Даже полновластный коллега-противник А. Фадеев вынужден был, с трудом скрывая зависть, признать о Булгакове: "Он – человек, не обременивший себя ни в творчестве, ни в жизни политической ложью, путь его был искренен" (2, с. 194).

Ласло Немет, после десятилетия гонений нашедший возможность рационального компромисса с представителями власти в 60–70-е годы (рассмотрение этой проблематики не входит в задачи данной статьи), писал под конец жизни: "Нет сомнения, что писатель не всегда может жить так, как это внушают ему его идеи. [...] Я сам сделался драматургом как раз благодаря компромиссу между идеями и образом жизни." "Западня", оказавшаяся его предпоследней драмой, говорит о том же: "Та печальная роль, печальная видимость, в которую оказался зажат великий русский поэт, куда злее, чем у любого современного венгерского писателя, и тем не менее, его литературное начинание – создание русской литературы не потерпело фиаско" (20, с. 611).

Булгаков в судьбе Мастера, чей образ в эти годы под его пером получает окончательное оформление, возводит на пьедестал суверенитет художника, готового ради нетронутой чистоты произведения согласиться и на вытесненность из мира. Его Мольер – символ трагедии зависимости, эта фигура олицетворяет возможные пути компромисса с данностями жизни. Против его Пушкина в отчаянной атаке объединяются верховная власть и разномастная мелкота в единственно доступной для них частной сфере. В драмах 30-х годов его волнует противостояние государственной системы и

художника, подвергаемого централизованной унификации ("Блаженство" и "Кабала святош" – 1, с. 597). В своих антиутопиях ("Адам и Ева", "Блаженство", "Иван Васильевич") он ведет острую полемику с современной советской литературой в вопросе о судьбе человеческих ценностей в настоящем и будущем (см. 1, с. 587–602).

Для Немета драма о Пушкине как бы суммирует человеческое поведение целой галереи персонажей. Если врач Холли (в пьесе "Под башмаком жены") жертвует своими человеческими и профессиональными стремлениями под общим давлением враждебного обывательского окружения и ставшей для него бременем эгоистической семьи, на другом полюсе профессор-историк Шаркань именно потому становится монстром, чудовищем ("Чудовище"), что во имя абстрактной морали согласен на борьбу с самим собой и своим окружением. "Западня" – это как бы соединение этих двух крайностей: Пушкин возвышается и как человек, соглашаясь на трагическую гибель. Автор монографии о Немете пишет: "Западня" – это драматический близнец романа "Милосердие", служащего как бы синтезом его творческого пути" (23, с. 156). (В том же смысле пьесу об Апацаи Немец называл "родной сестрой" написанному о Ж. Батори и К. Бетлен (см. 15, с. 179). У Булгакова связь между такими "парными" произведениями, как "Белая гвардия" и "Дни Турбиных" или "Иван Васильевич" и "Блаженство" еще теснее). Хотя пьеса "Александр Пушкин" вряд ли занимает такое же акцентное место, наше сопоставление, возможно, показывает: три пьесы о писателях второго драматического периода Булгакова примыкают к венчающему творческий путь роману о Мастере, составляя своеобразную идейную параллель.

Здесь уместно обратить внимание на два момента еще одной драмы Немета о писательской судьбе. Это "Петефи в Мезёберене", в которой рассказывается о последних днях поэта-революционера в кругу близких перед отправлением на фронт в июле 1849 года.

Нельзя не понять внутреннего родства между словами уже чувствующего свою близкую гибель Пушкина в "Западне" ("И поэт должен быть зажат, связан. Пусть он познает позор незащищенности, как любой мужик.") и признанием Петефи, отправляющегося в роковой путь: "Раз подписал долговой лист, иди и

расплачивайся, даже если это грозит гибелью" (21, с. 643).

Заключительным, весомейшим словом звучит пророческое восклицание Петричне: "Убийцы!", обращенное к "доброжелателям" венгерского поэта. Этот же мотив становится приговором в завершающих сценах обеих рассматриваемых нами драм. У Булгакова в сцене на улице его высказывают студент, читающий "На смерть поэта", и поднимающийся на фонарь офицер. (Здесь он выражен различными частями речи: "убит", "убили", "убийца", "убийство" – 1, с. 206–207). В "Западне" факт убийства осознают представители обоих станов. Пушкин признается: "Сразили" (17, с. 402). Александра бросает в лицо Натальи: "Это ты его убила!" (17, с. 395). Жуковский потрясенно признает: "Терпим, чтобы на наших глазах вели его на казнь" (17, с. 401). Нессельроде не скрывает: "Его убили" (17, с. 401). Геккерен хладнокровно констатирует: "Расправились с ним" (17, с. 404).

Система образов

Вопрос, почему присутствует на сцене главный герой Немета, звучит странно, лишь пока не вспомним драму Булгакова, где сам главный герой своей персоной, голосом, жестами не появляется. Известно, что Б. Захава, впервые намеревавшийся поставить пьесу в Театре им. Вахтангова, считал это существенным недостатком, и до сих пор есть в России театры, идущие на его "исправление".

Физическое отсутствие булгаковского Пушкина диктовалось точной психологической интуицией автора. В сознании нескольких поколений русских зрителей крупнейший национальный поэт уже настолько превратился как бы в собственную скульптуру, что в результате его появления на сцене зритель невольно был бы занят сравнением увиденной фигуры со своим собственным, сформировавшимся с детства образом. Поэтому в "Александре Пушкине" поэт лишь мелькает в начале и конце, зато все сорок персонажей заняты исключительно им. В пьесе он присутствует своими произведениями: их цитируют самые разные персонажи из обоих лаге-

рей. Цитаты составляют даже обрамление пьесы: она начинается строками из "Зимнего вечера" (это Александра напевает слова романса Яковлева) и кончается ими же (полицейский шпион, посланный в дом поэта, а теперь сопровождающий его гроб, повторяет их в снежную ночь, в который раз снова и снова удивляясь возможности столь сжатого выражения действительности). Исключительно музыкальный Булгаков не только эту пьесу начинает с песни. В начале "Дней Турбиных" Николка поет частушку, возникшую при Петлюре. "Бег" открывается хором монахов. В начале сцены "Зойкиной квартиры" с патефона раздается рондо Мефистофеля из "Фауста". Некоторые пьесы венгерского писателя начинаются с шумовых эффектов, но это не песни: автомобильный гудок в "Пансионе Матиаса", свист подмастерьев в "Петефи в Мезебере-не", собачий лай в "Гибнущих венграх".

В шести картинах "Западни" мы и видим и слышим того, чье имя раздается как эхо и в остальных девяти. Над венгерским автором не висел дамоклов меч всеобщего знакомства зрителей с центральной фигурой. Наоборот: он должен был писать пьесу, ежеминутно сознавая ту пропасть, которая была между "всё" (известное ему лично о русском поэте) и "ничего" (у широкого зрителя). Именно для того, чтобы заполнить этот пробел, он должен был внести в пьесу большое количество фоновых знаний, "лишних", избыточных для русских (многочисленные факты жизни поэта, фигуры верховной бюрократии, Геккерена и Дантеса, "лекция" о развитии русской литературы и т.д.), включить в число действующих лиц Белинского и Гоголя (они в указанное время не были у Пушкина) и т.д. Все это там и тогда, для среднего (и даже интеллигентного) венгерского зрителя 60-х годов было необходимым подспорьем для того, чтобы он мог вообразить судьбу создателя русской литературы.

Здесь уместно коснуться вопроса соотношения сил, выражающегося в цифровых пропорциях персонажей. Если у Булгакова почти половина всех 40 индивидуализированных персонажей вредит Пушкину, всего 5 ему помогают, а остальные равнодушны, то в "Западне", где ровно вдвое меньше персонажей, мы видим такой же негативный перевес (8-6-4), хотя сцены с Гоголем, с Белинским

как бы расширяют лагерь сторонников, который, однако, все же не в состоянии отстоять поэта от расправы, спланированной уже в первой картине.

Пространство и время.

Исследователи уже отмечали, что выбор места в пьесе Булгакова (две трети сцен происходит в салонах) показывает: судьба Пушкина решается на пограничной полосе жизни личной и светской. Только одна сцена связана с официальным местом: четвертая, у Дубельта, действие происходит ночью, и царь сюда приходит как частное лицо, все это служит сокрытию подлинных движущих сил развития интриги (11, с. 310).

В "Западне" также доминируют места враждебного стана. Немет, однако, вопреки стандартам, делит сцену вертикально: верхняя часть, свет, мир интриг подковообразно окружает нижнюю, изображающую кабинет поэта, тем самым и визуально разъединяет их, отодвигает первую от зрителя и пространственно, "в измерение позолоты, ложного блеска, иллюзий" (17, с. 325), в то время как терзания поэта в полуокруженной сверху маленькой комнате олицетворяют "действительность нашей жизни".

Указанным выше, в связи с отсутствием/присутствием Пушкина на сцене у Булгакова/Немета "страноведческим" различием можно объяснить "множественность" места действия у Булгакова (то, что Смелянский называет "перетеканием" пространства пьесы: от петербургской квартиры и придворного бала до избы станционного смотрителя – см. 1, с. 19) и суженность до двух мест у Немета.

То, как Булгаков решает проблему *времени*, несколько напоминает двойную сцену Немета: есть, с одной стороны, план непосредственного действия, здесь всего четыре раза сменяются день и ночь (с абсолютным, в 7:3, перевесом последней), но присутствует и прошлое: все четыре действия пронизаны воспоминаниями о том, что происходит в предыдущие месяцы или годы. Это закрепляет в зрителе мысль о том, что происходящее на его глазах было предрешиено в прошлом.

Немет передаёт два плана времени непосредственно. Здесь реализуется уже цитировавшаяся выше мысль автора относительно западни Судьбы: в события последних месяцев он как бы впрессовывает все то, что давило на поэта в течение десятилетий. Трёхмесячное сценическое время, разделенное всего на две части, он дробит на 15 картин, и от этого действие получает почти кинематографическую скорость. (Местами, на "стыке" картин наблюдается чуть ли не монтажный прием.) Другую пропорцию (9:5) обретает здесь и смена дня и ночи, и в результате этого приема свет преобладает над тьмой, что косвенно как бы передает моральное поражение сил, объединившихся для преодоления света.

Спираль и синонимы

Развертывание элементов сюжета, реализующееся в трагедийной композиции булгаковской пьесы, высвечивает спиралеобразность действия, направляемого из Зимнего дворца: оно в своем движении соприкасается с различными сторонами, кругами и лицами, и в конечном итоге уничтожает, подобно смерчу проглатывает центральную фигуру.

Этот прием спиральности не мог не использовать в композиции и Л. Немет. Специфическим, однако, у него является все же другое. Это синонимически появляющийся и в заглавии произведения мотив *капкана*, который выражает одну из центральных ситуаций в исторических драмах автора: его Сечени "зажат в капкан судьбы" так же, как и Галилей "в клещах" инквизиции, а полководцу Гёргеи, ушедшему в клагенфуртскую ссылку, грозит "моральная яма" (13, с. 328, 330).

Эта метафора служит и для выражения его собственной бытийной ситуации. Еще в 1948 г. Немет писал в предисловии к своим историческим пьесам: "Эти драмы все возникли одним и тем же способом. Страдание, подобно волку, настигало автора, и когда уже не было иных способов спасения, он оборачивался и заглядывал зверю в глаза" (15, с. 180)

Разнообразное стилистическое оформление образа пушкин-

ского капкана начинается уже в книге о биографии поэта. В восходящую линию выстраиваются здесь тюрьма Царского села ("клетка свободы", южная ссылка, сжимающееся в Одессе "кольцо", "тесная клетка" Михайловского, Петербург, где сам царь является его цензором, затем болдинский карантин и все завершается "сетями" власти и семьи (17, с. 248–249, 252–253, 255, 258, 261).

А в драме Немет находит десять различных способов для вариаций выражения бытийной ситуации, ставшей роковой для героя. Сологубу Пушкин жалуется еще лишь на "нехватку воздуха", и чувствует себя "закованным в цепи, умирающим узником", вспоминает бессарабское гнездо как "тесную тюрьму" (17, с. 334). "Даже в тридцатом у меня не было понятия о том, какой западней может стать жизнь вокруг человека" – слышим в этой же сцене (17, с. 335). В разговоре с Александрой он дает такое определение своему положению: "Воробышек чирикает в огромном кулаке" (17, с. 357). Отправив письмо Геккерену, он признается: "Меня заманили в ловушку" (17, с. 380). "Ты такая же узница, как и я" – предупреждает он Наталью (17, с. 382). Гоголю говорит: "С тех пор, как я живу, я попадал из одной клетки в другую" (17, с. 387). При виде смертельной раны он осознает: "Я не смог разорвать сетей" (17, с. 401). И последнее: "И поэт должен быть связан по рукам и ногам" (17, с. 402).

Все эти дефиниции социально-психологического диагноза, сформулированные с необычайной вариативностью, в инструкциях для режиссера под заглавием "Под текстом" Л. Немет обобщает в универсальной метафоре "*адская воронка*" (*pokoltölcsér* – 17, с. 410).

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Пьесы 30-х годов. Составление и общая редакция А.А. Нинова. СПб., 1994.
2. Бэлза И.Ф. К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А. Булгакова). In: Контекст. 1980. Литературно-теоретические исследования. М., 1981.
3. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
4. Конквест Р. Сталин сегодня. (Перевод Ирины Ниновой). In: "Всемирное слово/Lettre internationale", СПб., 1994, № 6.

5. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Л., 1983.
6. Нинов А.А. М. Булгаков и театральное движение 1920-х годов. In: М.А. Булгаков. Пьесы 20-х годов. Л., 1989.
7. Переписка М. Булгакова с В. Вересаевым. In: "Вопросы литературы", 1965, № 3; "Литературная Россия", 1987, 17 апреля; "Знамя", 1988, № 1.
8. Феньвеш Иштван. Из истории венгерской литературной русистики (Иван Эдгар Надь, 1876–1947). – Magyarok és szlávok. Dissertationes slavicae. Szeged, 1993.
9. Чудакова М. Жизнеописание М. Булгакова. In: "Москва", 1987, № 6.
10. Чуковский К. Дневник (1930–1969). М., 1994.
11. Heltai Gyöngyi. Bulgakov Poszlednyie dnyi c. drámája. – Studia Russica, VII. Bp., 1984.
12. Horváth Márton. Lobogónk: Petőfi. Szikra, Bp., 1950.
13. Kocsis Rózsa. Minőségesszmény Németh László szépírói műveiben. Megvető, 1982.
14. Németh László. A kísérletező ember. Magvető és Szépirodalmi kiadó, 1973.
15. Németh László. Életmű szilánkokban, II. 1989.
16. Németh László. Homályból homályba, II. 1977.
17. Németh László. Kísérleti dramaturgia, II. 1972.
18. Németh László. Megmentett gondolatok. 1975.
19. Németh László. Negyven év – Horváthné meghal – Gyász. 1969.
20. Németh László. Sajkódi esték. 1974.
21. Németh László. Szerettem az igazságot, II. 1971.
22. Németh László. Utolsó széttekintés. 1980.
23. Cs. Varga István. Tanújelek. Írások Németh Lászlóról. Magvető, 1987.

ПУШКИНСКАЯ ПАРАДИГМА ИСТОРИИ И ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИЙ В РОМАНЕ М. БУЛГАКОВА "БЕЛАЯ ГВАРДИЯ"

Эржебет Каман

(Kámán Erzsébet, ELTE, Orosz Tanszék, Budapest)

Пушкинские мотивы и даже сама тема "Пушкин" сопровождали Булгакова на всем его творческом пути, начиная с "Записок на манжетах" (см. 9) и кончая романом "Мастер и Маргарита". И там и тут автор наказывает своих героев за непочтительное отношение к Пушкину. Председателя жилкома Никанора Ивановича Босого, всеу ежедневно повторявшего имя Пушкина (А за квартиру Пушкин платить будет?, Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил? – см. 3, с. 535), писатель предаёт суду совести. Во сне он впервые "встретился" с Пушкиным, увидев его трагедию "Скупой рыцарь", что очень сильно повлияло на Босого.

В романе "Белая гвардия" пушкинские мотивы представлены особенно обильно, начиная с эпиграфа о буране из романа "Капитанская дочка", в мотиве "Саардамского плотника", в сравнении Елены Турбиной с Лизой из "Пиковой дамы". В доме Турбиных "много лет до смерти... изразцовая печка в столовой грела и растила Елену маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой *площади* (курсив наш – Э.К.) "Саардамский плотник", часы играли гавот и всегда в конце декабря пахло хвоей и разноцветный парафин горел на зеленых ветвях... Но часы, по счастью, совершенно бессмертны, бессмертен и Саардамский плотник, и голландский изразец, как мудрая *скала* (курсив наш – Э.К.), в самое тяжелое время живительный и жаркий" (см. 7). В этих строках аллюзия на царя Петра – строителя и реформатора – совершенно прозрачна. В орбиту домашнего очага вовлекается целый ряд семантизированных предметов, которые составляют опору жизни семьи Турбиных. Это прежде всего "лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущие

старинным таинственным шоколадом", с Наташей Ростовской и "Капитанской дочкой", и часам писатель находит метафору: "родной голос". Все это знаки культуры – основа покоя, счастья и разумного труда героев романа.

Насколько Пушкин близок Булгакову в понимании истории и значения русской культуры? Михаил Булгаков в романе "Белая гвардия" выступил наперекор сложившейся в XX веке русской традиции в изображении царя Петра. Его современница Марина Цветаева в 1920 году писала:

"... Нет, государь Распроевеликий, распорядитель снов
 Не на своих сынов работал – бесам на торжество!
 ... Ты под котел кипящий этот сам подложил углей ...
 Родоначальник ты развалил
 ... кровь на тебе бунтарь" (20, с. 68–69).

Максимилиан Волошин в книге стихов "Путь России", как бы продолжая мотивы романа Белого "Петербург", писал о столкновении "разбойного древнего духа Зарудских, Стенек, Кудеяров" и "тлетворного духа столицы невиской". Именно в годы работы Булгакова над романом Волошин в неоконченной поэме "Россия" (1925) писал о "горячечном и триумфальном городе ... с белесоватым мороком ночей, с алтарным камнем финских чернобогов... И с озаренным лаврами и гневом безумным ликом медного Петра" (6, с. 46, 68).

Тем более интересен восторженный отзыв Волошина о романе "Белая гвардия", значительно отличавшимся своей исторической концепцией от произведений самого Волошина. В письме Ангарскому в издательство "Недра" в 1925 году он писал: "Я очень пожалел, что вы все-таки не решились напечатать "Белую гвардию", особенно после того, как прочел ее в "России". В печати видишь яснее, чем в рукописи... И во вторичном чтении эта вещь представилась мне очень крупной и оригинальной: как дебют начинающего писателя ее можно сравнить только с дебютом Толстого и Достоевского" (см. 13).

Образ Петра занимал Пушкина в течение всего творческого

пути. В "Медном всаднике" образ его наиболее сложен в сравнении со всеми другими изображениями этого персонажа у Пушкина. В поэме его сопровождает целая градация характеристик: "Он", "дум великих полн" и здесь же "строгий, стройный" град, построенный им. Но он и "кумир", даже "горделивый истукан", что очень важно для понимания поэмы Пушкина. В своих поздних произведениях ("Медный всадник", "Капитанская дочка") Пушкин отразил специфические конфликты русского общества. Но и среди грозных событий у Пушкина никогда не теряется судьба личности. И счастье Маши Мироновой – это не просто давнообещанный автором счастливый конец "старинного романа", также как и мечты Евгения из "Медного всадника" не заслуживают снисходительной оценки критиков, ибо "Дом" для Пушкина – "ценность важнейшая, коренная, бытийственная" (см. 13).

Самобытность русской культуры не только не исключала общение с иной культурой, но придавала ей открытый характер. Эта черта русской культуры входила и в пушкинскую характеристику реформаторской деятельности Петра I.

Уже с принятием христианства восточнославянская культура Руси "соприкоснулась с теми библейскими и эллинистическими истоками, которые являются общими для европейской семьи культур (и до известной степени роднят ее с культурами исламского круга). Она осознала себя саму и свое место в ряду, выходящем далеко за пределы житейской эмпирии, она стала культурой в полном значении этого слова" (1, с. 65).

Именно эта черта русской культуры послужила основой для выработки общих критериев восточноевропейской культуры венгерским романистом Ласло Неметом. Накануне взрыва народного недовольства в 1905 году в эссе "В подмастерьях у Толстого" он писал: "Огромный подарок судьбы русской литературы заключается в том, что метод мышления нового времени ... его новые аспекты она впервые обратила на живущий вне Европы восточный народ". Впервые русские писатели "расширили этот метод таким образом, чтобы он стал пригодным для изображения более древнего, более общего гуманизма... что привело к расширению новейшей западной цивилизации до границ мировой цивилизации" (11, с. 31).

Проблема, конечно, заключается в том, насколько удалось Булгакову – начинающему романисту выразить эти высокие критерии русской культуры, положительные тенденции в жизни русского общества, в оценке гражданской смуты в одном из эпицентров гражданской войны, на Украине 1917–1918 годов. Ведь самому писателю по его воспитанию и образованию были близки "живые связи в обществе – свобода, общительность и мягкость форм общения... человеческое достоинство", как выражался один из любимых им писателей Салтыков-Щедрин (17, с. 357). Сам же Михаил Афанасьевич Булгаков сознательно шел даже не по одной, а сразу по двум из стезей содействия прогрессу русского общества: народной школы, народного здоровья и занятия сельским хозяйством. Он стал врачом и писателем.

Булгаков-романист находит оригинальные решения для показа сложных и разнородных движений на Украине. Он рассказывает о "знамениях" и событиях зимы 1918 года, уделяя в основном внимание настроению, убеждениям, слухам, то есть "мнению народному". Уход грозной германской армии с Украины, связанный с поражением Германии и свержением кайзера, отражен во впечатлениях горожан: "Темный ужас прошел по всем головам в Городе: видели, сами видели, как линяли немецкие лейтенанты и как ворс их серо-небесных мундиров превращался в подозрительную вытертую рогожку... Линяли глаза, и в лейтенантских моноклевых окнах потухал живой свет, и из широких стеклянных дисков начинала глядеть дырявая реденькая нищета" (3, с. 13).

Война изображена в романе по-разному: в воспоминаниях и снах доктора Турбина, в параде войск Петлюры и в бегстве из Киева, в образе замерзающего часового, баюкающего в руках винтовку как ребенка. Победа в романе звучит минорно даже в восприятии горожанами петлюровского парада. Война несет разруху и переменное счастье, а чаща поражение. "О, только тот, кто сам побежден, знает, как выглядит это слово! Оно похоже на вечер в доме, в котором испортилось электрическое освещение, оно похоже на комнату, в которой по обоям ползет зеленая плесень, полная болезненной жизни. Оно похоже на рахитиков демонов-ребят, на

протухшее постное масло, на матерную ругань женскими голосами в темноте. Словом, оно похоже на смерть" (3, с. 57).

В письме к правительству от 28 марта 1930 года Булгаков писал, что революционному процессу, происходящему в ... отсталой стране, он противопоставляет "излюбленную и великую Эволюцию, а самое главное – изображение страшных черт ... народа, которые задолго до революции вызывали глубочайшие страдания" его учителя М.Е. Салтыкова-Щедрина (4, с. 175).

В дискуссии, развернувшейся в 1927 году вокруг пьесы "Дни Турбиных" и затронувшей также и роман "Белая гвардия", Булгаков подчеркивал отличия романа от пьесы. Он говорил об особой обстановке, сложившейся на Украине в 1917–1918 годах. "Я утверждаю, что критик Орлинский эпохи 1918 года, которая описана в моей пьесе и в романе, абсолютно не знает... В намеченную автором "Турбиных" задачу входило показать только одно столкновение белогвардейцев с петлюровцами, и больше ничего... Он (Орлинский) не уловил вкус этой эпохи, заключенный в следующем. Если бы сидеть в окружении этой власти Скоропадского, офицеров, бежавшей интеллигенции, то был бы ясен тот большевистский фон, та страшная сила, которая с Севера надвигалась на Киев и вышибла оттуда скоропадщину... И последнее. О рабочих и крестьянах. Я лично видел и знаю иной фон, иные вкусы. Некоторые видят под маской петлюровцев большевиков. Я с совершенной откровенностью могу по совести заявить, что я мог бы великолепнейшим образом написать и большевиков, и их столкновения, и все-таки пьеса бы не получилась" (15, с. 26).

Непредубежденный читатель видит в романе изображение этих трех сил, столкнувшихся на Украине. И хотя основные сюжетные перипетии связаны с "белой гвардией" (я уверена в полемическом характере названия романа, так как в центре его стоит судьба широких демократических слоев русской интеллигенции), очень интересно проследить, насколько действенен для Булгакова принцип пушкинской объективности в изображении третьей силы. Национальное движение, развернувшееся на оккупированной Украине, изображается как массовое движение. В связи с этим внимание большинства исследователей справедливо было направле-

но на изучение толстовских традиций в романе. В оценке скрытых и сложных закономерностей исторического процесса, зависимых от действий многих людских волей, Булгаков идет вслед за Толстым, и все же в большей мере за Пушкиным с его вниманием именно к "мнению народному". Толстовская "дубина народной войны" у Булгакова превратилась в персонификацию смерти, что гораздо ближе пушкинскому определению русского бунта как "бессмысленного и беспощадного". Булгаков дает широкую эпическую картину: "Да-с, смерть не замедлила, она пошла по осенним, а потом зимним украинским дорогам вместе с сухим веющим снегом. Стала постукивать в перелесках пулеметами. Самой ее не было видно, но явственно видимый предшествовал ей некий корявый мужичонков гнев. Он бежал по метели и холоду, в дырявых лаптишках, с сеном в непокрытой свалывшейся голове и выл. В руках он нес великую дубину, без которой не обходится никакое начинание на Руси... Так уж колдовски было устроено на белом свете, что, сколько бы он ни бежал, он всегда фатально оказывался на одном и том же перекрестке" (3, с.62).

Неестественной жизни города с его нахлынувшими из обеих столиц беженцами противопоставлены чуждые и враждебные горожанам "таинственные области, которые носят название деревни... было четыреста тысяч немцев, а вокруг них четырежды сорок раз четыреста тысяч мужиков с сердцами, горящими неуголенной злобой" (3, с. 55).

Булгаков рисует конкретных персонажей: "дида", столкнувшегося с Мышлаевским, и изумительную красавицу-молочницу Явдоху с ее ответом на угрозы Василисы, что, пожалуй, не немцы научат крестьян порядку, а "чи мы их разучимо" распоряжаться на украинской земле (3, с. 52). В описании "третьей силы" – украинского национального движения в романе, я столкнулась со значительными разночтениями в московском издании "Белой гвардии" и текстом в 4-м томе сочинений Булгакова в издательстве Ардис Анн Арбор 1989 года. Приведу несколько примеров. В московском издании пропущены слова Тальберга: "В сущности у Петлюры есть здоровые корни. В этом движении на стороне Петлюры мужицкая масса". В первой же главе романа в рассуждениях Алексея Турбина

выпущены слова, осуждающие политику искусственной и скоропалительной украинизации как гетманом, так и "бритым человеком", диктовавшим своим писарям и адъютантам "на странном языке", в котором с "большим трудом разбирался даже сам Перпилло" (5, с. 25). В споре Алексея Турбина и Шервинского пропущены иронические слова о политике гетмана: "Хай живе вильна Украина вид Києва до Берліна... Полгода он издевался над русскими офицерами, издевался вместо того, чтобы ломать эту гнусную комедию с украинизацией... Кто терроризировал русское население этим гнусным языком, которого и на свете не существует? Гетман. Кто развел всю эту мразь с хвостами на голове? Гетман" (5, с. 34–36). В словах автора о Петлюре: кто он – "турок, земгусар, Симон" пропущено заключение: "просто слово, в котором слились и неутомямая ярость и жажда мужицкой мести, и чаяния тех верных сынов своей подсолнечной жаркой Украины, ненавидящих Москву, какая бы она ни была – большевицкая ли, царская ли или еще какая" (5, с. 56–69). После вещего сна Алексея, увидевшего брата "в пешем строю", поспешающего за Най-Турсом в рай, в размышлениях автора после абзаца: "Смерть не замедлила, она пошла по осенним, а потом по зимним украинским дорогам..." отсутствует окончание: "По дорогам пошло привидение – некий старец Дегтяренко, полный душистым самогоном и словами страшными, каркающими, но складывающимися в его темных устах во что-то до чрезвычайности напоминающее декларацию прав человека и гражданина. Затем этот же Дегтяренко-пророк лежал и выл, и пороли его шомполами люди с красными бантами на груди. И самый хитрый мозг сошел бы с ума над этой закавыкой: ежели красные банты, то ни в коем случае не допустимы шомпола, а ежели шомпола – то невозможны красные банты" (5, с. 62–66).

Как видим, нужна тщательнейшая дальнейшая текстологическая работа, так как меняются акценты в оценке персонажей и событий. В свете более полного текста романа они выглядят более дифференцированными. В уже упоминавшемся письме правительству Булгаков подчеркивал "свои великие усилия стать бесстрастно над красными и белыми". Возражая критикам, он писал, что это не ведет к искажению общей картины, ибо "пасквиля на револю-

цию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно" (4, с. 174). Писатель оценивал ситуацию, складывавшуюся на Украине столетиями, смотрел на все глазами русского человека. В семье Булгаковых – по воспоминаниям его сестры Н.А. Булгаковой – было "чисто русское воспитание... и мы очень чувствовали себя русскими. Но Украину любили,... потом уже все говорили по-украински" (7, с. 47). Историей Украины писатель интересовался и позже. В выписках для готовившегося им школьного учебника по истории для третьего и четвертого классов есть темы от Петра I до 1873г., о положении крестьян на Украине и другие.

Может быть, Булгакова можно упрекнуть за то, что он не дал портрет Петлюры, целиком растворив его образ в "народной молве", но тем самым он смог изобразить смятение, разногласия в настроениях людской массы. Если же это ошибка писателя, то она похожа на ошибку Пушкина в изображении в поэме "Полтава" Мазепы, как "великого и страстного политика, молитвенника, художника, который и в 63 года... более похож на Иосифа Прекрасного, чем Пушкин", писал В. Розанов. Хотя он тут же добавил, что Мазепа "был и поэт – но в меру, а Пушкин – без меры" (16, с. 257). Есенин считал, что "даже его (Пушкина – Э.К.) ошибки, например, в характеристике Мазепы мне приятны, потому, что это есть общее осознание русской истории... Постичь Пушкина – это уже нужно иметь талант", писал Есенин в год издания "Белой гвардии" (8, с. 212).

В композиции романа писатель выделил три центральных события, которые даны с нарастающей градацией смыслового и эмоционального содержания. Он прибегнул к классическому приему эпической наррации, когда в синтагматической последовательности эпических повторов происходит смысловое сгущение, рождаются эстетические отношения между ними, возрастает роль третьего члена ряда.

Первым семантическим узлом является честный поступок полковника Малышева, распускающего свой добровольческий дивизион, чтобы уберечь молодежь, по сути детей, от бессмысленной гибели в борьбе против непонятного и враждебного им народа.

В спасении молодых жизней, брошенных на произвол судьбы "штабными стегвами", как выразился полковник Най-Турс, заключается смысл его подвига. Первое событие связано с судьбой старшего брата. Затем – подвиг Най-Турса со спасением мальчишек и "гвупого" мавого", как назвал он по-украински младшего брата Николку.

Третьим членом сюжетного стержня является сцена спасения сестрой брата – молитва Елены. Высокоморальный поступок полковника Малышева и подвиг полковника Най-Турса в молитве Елены переводятся в наиболее глубокий интимный план. "Я писатель мистический", – с вызовом писал Булгаков в письме к правительству, адресуясь в основном к одному недоучившемуся семинаристу. Если общественные события передаются в романе в зеркале переменчивой психологии масс, то и при изображении человеческих характеров писатель обращается к ментальной стороне человеческой личности.

Воспоминания, внутренний безмолвный монолог, сны, болезненный бред – в этих скрытых для постороннего областях внутренней жизни предстает перед читателем Алексей Турбин. Но религиозные порывы Елены – самое сложное событие романа. Иррациональный элемент в психике людей многофункционален. В современном Булгакову художественном опыте писателей, особенно в мадернистских течениях литературы, иррациональный момент в человеческом мышлении и поведении выдвинулся на первый план. Художники символистского направления раздвинули рамки реального, открыв просторы метафизического, сверхреального в бытии. Сложный опыт передачи внутреннего мира героя через жест физический и словесный накопили художники-авангардисты.

Булгаков смог передать самую суть молитвы, ее трепетный, спонтанный и до самозабвения бесстрашно откровенный характер, самоанализ личности, обращенный к высшей гуманной силе и, по мнению молящегося, ею слышимый.

Гуманизм Булгакова не абстрактен. Не случайно полковник Малышев говорит юнкерам: – "Дети мои!", полковник Най-Турс Николке: – "Удигай, гвупый мавый!", а Елена, обращаясь к иконе

Божьей Матери, материнскому благословению, молит ее упросить Сына сохранить жизнь старшему брату. Доступный ей, осмысленно и эмоционально приемлемыми средствами старается она перелить свою силу, жаркую веру в умирающего в соседней комнате брата. Булгаков здесь – писатель и врач – вторгается в глубины человеческой психики, в область подсознательного. И описанное здесь чудо сходно со сценой исцеления Пилата в другом романе Булгакова. Писатель дал нам возможность почувствовать предельное душевное напряжение Елены, ее веру, любовь к Божьей Матери и ее Сыну, вылившиеся в галлюцинации: ясно видимую ею разломанную гробницу и стоящего с ней рядом воскресшего Иисуса. Ассоциативно это вероятно связано с надеждой на выздоровление брата.

И воскресающий Алексей уподоблен писателем восковой, "ломаной, мятой в потных руках свече" (3, с. 220). Молитва Елены похожа на обещание, клятву, истинно человеческий обет: "Мать-заступница, – бормотала в огне Елена, – упроси Его. Вот он. Что же тебе стоит? Пожалей нас. Пожалей... Идут Твои дни. Твой праздник. Может что-нибудь доброе сделает он. Да и тебя умоляю за грехи, пусть Сергей не возвращается... Отымаешь – отымай, но этого смертью не карай... Все мы в крови повинны, но ты не карай, не карай. Вот он, вот он..." (3, с. 229).

О благоговейном чувстве перед иконой С.С. Аверинцев говорит: "Не это ли свойство нравственной серьезности перед лицом красоты?... Единственный род любви, о котором старинному русскому человеку не стыдно говорить, – это сострадательная любовь, материнская или по тембру сходная с материнской" (1, с. 71).

Сострадательная любовь сестры к брату – характерный мотив русской народной поэзии. В самом начале зарождения русской баллады еще в эпоху татарщины возник сюжет о трудном пути сестры Авдотьи Рязаночки вслед за угнанной "в полон" семьей, откуда она, использовав единственную данную ей возможность, освобождает брата.

Писатель умеет выразить далеко не простые отношения героев друг к другу. Область человеческого общения, культура общения находит выражение в диалогах. Особый стиль общения характеризует встречу друзей в доме Турбиных, отношения сестры

и братьев, когда одинокую "беседу" Елены со стареньким театральным капором о сбежавшем муже заканчивает в своей комнате старший брат (1-я часть, 3-я глава). Мастерство построения диалога писатель постепенно разовьет до совершенства в романе о Мастере и Маргарите. Вспомним лишь "философский диспут" на Патриарших прудах, прерванный диалогом Иешуа и Пилата, "дипломатическую дуэль" Пилата и Каифы и многое другое.

Особая атмосфера человеческих отношений в романе позволяет писателю сюжетно войти в художественный мир романа, "вести повествование... в кругозоре непосредственного участника событий", что во время написания романа было характерно прежде всего для авторов авангардистских направлений, игравших условностью художественного повествования. Но в отличие от них Булгаков сохраняет за собой "прерогативы эпического всезнания" (10, с. 14). Это впечатление остается даже тогда, когда писатель, как бы разрывая повествовательную ткань, прямо обращается к читателю: "Не убегайте... никогда не сдергивайте абажура с лампы!", или рассуждает о неприятности снежной морозной ночи в парке над Днепром, или прямо обращается к бежавшему за акушеркой Якову Григорьевичу, или высказывает свое мнение: "А зачем оно было? Никто не знает. А заплатит ли кто кровь? Нет, никто" (3, с. 239). Текстуально выраженная позиция автора напоминает авангардистские приемы Пильняка, Эренбурга.

Но авангардный прием включен здесь в иную повествовательную систему. Необходимо сказать, что абсолютной художественной новизной обладает в романах Булгакова образ Города с его неповторимым обликом. "Как многоярусные соты дымился, и шумел, и жил город" (3, с. 44). Облик человеческого гнезда, "теплого со сна", в романе "Белая гвардия" эстетически новое явление. Оно проявится позже в рассказах Платонова 30-х годов, в цикле "На ранних поездах" Пастернака, в стихах и эклогах 40-х годов Миклоша Радноти.

Текст романа необычно испестрен метафорами. Среди них такие, которые мы обычно встречаем в самых эпатазирующих повестях и романах авангарда. Например: "Витька, Витька, — говорила Елена, качая головой, похожей на вычищенную театраль-

ную корону" (3, с. 66). После предъявления "мандата" грабителями "цветы букетами зелени на обоях попрыгали немного в глазах Василисы". У ограбленной Василисы "полы пиджака мотались, как дверцы взломанного шкафа" (3, с. 184, 188).

Особенно обильны метафоры, связанные с изображением войны: Алексей видит, как стреляют в него, когда "дырка оделась бледным, круглым огнем" (3, с. 167). Он видит "черные злые комары пулеметов". "Потухают петухи в штабных телефонах", генерал говорит "детским голосом... глиняной свистульки" (3, с. 119), а "старик-Река" на военных картах обозначен только как призрак – "разветвленным, сухим и синим деревом" (3, с. 121).

Однако уже в этом первом своем романе Булгаков вырабатывает иные средства выражения, со скрытыми метафорами и глубокой символикой. Например: "Суету и тревогу смягчал крупный мягкий снег" (3, с. 140). Во сне Алексея Най-Турс говорил голосом "чистым и совершенно прозрачным, как ручей в городских лесах" (3, с. 54). Во время похорон Най-Турса Николка видит ночной пейзаж, пророчески предсказывающий его судьбу: "Николка опять заплакал и ушел из часовни на снег. Кругом над двором анатомического театра была ночь, и звезды крестами, и белый Млечный путь" (3, с. 225). Глубоко скрытая символика булгаковских реалистических описаний уже здесь разработана детально.

В середине тридцатых годов М.М. Бахтин, подводя итоги своим многолетним исследованиям природы романа, думается, и современного ему, писал: "Путь поэтического слова к своему предмету и к единству языка – путь, на котором оно все время встречается и взаимоориентируется с чужим словом, остается в шлаках творческого процесса, убирается, как убираются леса, когда постройка окончена; и готовое произведение подымается как единая и предметно-сосредоточенная речь о "девственном мире" (2, с. 144).

Его современник Ласло Немет, обобщая свой писательский опыт и опыт занятия русской литературой, писал о "прозрачной форме", которая "становится по сути незаметной, упорным трудом содействуя своему исчезновению так, что содержание – мысль и изображенный мир – впитав в себя форму, покоится в собственном

излучении. Это и есть та форма (вспомним греков или сравним романтиков со Стендалем), которая дольше сохраняет произведение" (11, с. 184).

Михаил Булгаков в романе "Белая гвардия" начал обоснование эпической традиции, наравне с Тыняновым, Буниным, Пришвиным, Паустовским, создавая новые традиции далеко не "Простой" прозы, уже нового направления, декларированного в начале 30-х годов как "ересь неслыханной простоты" (14, с. 327).

Уже приступивший к написанию своего первого романа "Кюхля" Тынянов писал в 1924 году (год издания "Белой гвардии"): "Нужным и должным казался и кажется роман. Здесь вопрос сложный, один из центральных вопросов. Дело в том, что исчезло ощущение жанра... А ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую. Скажу прямо: ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе, новизны решительной; это революция, все остальное – реформы" (19, с. 150–151).

Исследование проблематики романа Булгакова предполагает не его противопоставление поэтике авангарда, а его сопоставление с ней в русле естественной преемственности. Это роман "нового реализма", как обозначали эти новые явления в венгерском литературоведении в 30-е годы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Крещение Руси и путь русской культуры. – In: Контекст. Литературно-теоретические исследования. М., 1990.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. Булгаков М. Романы. М., 1988.
4. Булгаков М. Письма. М., 1989а.
5. Булгаков М. Сочинения. Ардис-Анн-Арбор, 1989.
6. Волошин М. Стихотворения и поэмы, т. 2. Париж, 1984.
7. Воспоминания о Михаиле Булгакове. М., 1988.
8. Есенин С. Собрание сочинений, т.5. М., 1979.
9. Kámán Erzsébet. Die gogolische Tradition in der frühen Erzählungen Bulgakows. – Studia Slavica Hung. 32/1–4, 1986.
10. Манн Ю. Автор и повествование. In: "Известия Академии Наук СССР. Серия

- языка и литературы", т. 50, № 1, 1991.
11. Németh László. Megmentett gondolatok. Budapest, 1975.
 12. Németh László. Sajkódi esték. Budapest, 1961.
 13. Непомнящий А. Дар. Заметки о духовной биографии Пушкина. In: "Новый мир", № 6, 1989.
 14. Пастернак Б. Сочинения, т. 1. Анн-Арбор, 1961.
 15. Петелин В. М.А. Булгаков и "Дни Турбиных". In: "Огонек" № 11, 1969.
 16. Розанов В. Мысли о литературе. М., 1989.
 17. Салтыков-Щедрин М. Избранные произведения. М.-Л., 1946.
 18. Советские писатели о Щедрина. In: "Новый мир" № 1, 1976.
 19. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
 20. Цветаева М. Лебединый стан. Перекоп. Париж, s.a.
 21. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. In: "Москва" № 8, 1987.

МОЛИТВА И КАТАРСИС
Стихотворение "Отцы пустынноики..." Пушкина
и его перевод Лёринцем Сабо

Ибойя Баги, Валерий Лепяхин

(Bagi Ibolya, Lepahin Valerij, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék,
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

С именем известного венгерского поэта Лёринца Сабо связано много прекрасных художественных переводов. Хотя он не знал русского языка, но именно благодаря ему многие русские классики, такие как Пушкин, Лермонтов, Тютчев и др., прозвучали на венгерском языке, часто впервые. В предисловии к сборнику своих художественных переводов под заглавием "Вечные друзья"¹ поэт пишет следующее: "Художественный перевод содержит в себе много радости. Без него глух и нем интерес почти ко всему, что находится в поэзии за пределами национального языка. С его помощью начался и непрерывно продолжается духовный и идейный обмен в мировой литературе, совместное, соборное размышление человечества над великими и малыми вопросами жизни. И только поэт может стать переводчиком, ведь его работа требует вдохновения, творческого воображения и особой языковой силы" (4, т. 1, с. 6)².

Истинный оригинальный поэт, Лёринц Сабо как бы заново воссоздает выбранные им или заказанные ему для перевода сти-

¹ Здесь нельзя не увидеть перекличку с известной книгой Д.Мережковского "Вечные спутники". Возможно, интерпретация русских поэтов Мережковским повлияла на переводы Лёринца Сабо.

² "A műfordítás sokféle örömet egyesít. Nélküle vak és süket maradna az érdeklődés majdnem mindarra, ami a költészetből kívül esik a nemzeti nyelv határain. Általa indult meg és folyik szakadatlanul a világirodalom lélekcsereje, gondolatcsereje, az emberiség egyetemes, együttes töprengése az élet kis és nagy dolgai fölött. De műfordítók csak költők lehetnek, munkájukhoz ihlet és teremtő képzelet és különleges nyelvi erő kell."

хотворения; его работы являются, в большинстве случаев, верными *вариантами* оригинала как с тематической, так и стилистической точек зрения, они богаты поэтическим вымыслом, блещут новизной в области художественной формы, но вместе с тем, – это переложения, несущие и самостоятельную духовность. Он считает перевод "внутренним делом", для которого необходимо то же вдохновение, что и для написания собственного стихотворения, ибо перевод – это творческий акт. Радость творчества в этом случае носит у него определяющий характер: "Я в восхищении, мне необходимо рассказать об этом, об этой познанной звучащей красоте и истине"³ (4, т. 1, с. 6). Для Л. Сабо перевод – это духовное переживание, это эстетическое задание, но вместе с тем это и потребность души. Об этом он еще раз свидетельствует в предисловии к "Вечным друзьям": "Эта книга родилась, чтобы мне не остаться, как это мне все более угрожает, в совершенном одиночестве. Я нуждаюсь в обществе, в близких друзьях, чтобы разговаривать с ними. Их венгерская речь не то же самое, что их немое присутствие в моей библиотеке. Я получаю от них помощь, оправдание, ободрение, и надеюсь, передаю все это другим..."⁴ (4, т. 1, с. 5).

Тем не менее сопоставление перевода с оригиналом является важным не только, и не в первую очередь, с филологической точки зрения: целью такой попытки служит стремление показать – при максимальном признании профессиональной, иногда мастерской работы – чем отличаются друг от друга произведения, написанные художниками с разными духовными традициями, обладающие разным культурным наследием, имеющие совершенно другой личный опыт. Мы хотели бы показать, что возникновение художественного произведения, в том числе перевода, определяется и личными, субъективными свойствами, но вместе с тем и общей духовностью

³ "El vagyok ragadtatva, beszélnem kell valamiről, valami megismert zenélő szépségről és igazságról."

⁴ "Készült ez a könyv azért is, hogy ne legyek, ami mindjobban fenyeget, túlságosan egyedül. Társaságra szorulok, kedvemre való barátokra, velük beszélgetek. Magyar beszédük mégiscsak más, mint néma jelenlétük a könyvtáramban. Segítséget, igazolást, bátorítást kapok tőlük, s remélem, azt adok vele másoknak."

данной эпохи, с помощью которых оригинальное произведение включается в новую, другую духовную сферу, что позволяет интерпретировать его в новом контексте. Таким образом, различия между оригинальным текстом и переводом мы можем воспринимать не как "ошибки", а как естественное, неизбежное, иногда даже подсознательное, но действительно истинное проявление личности поэта-переводчика, без чего не существует лирики, не может родиться настоящее художественное произведение.

* * *

"Отцы пустынноики..." в поздней лирике Пушкина, да и в его творчестве в целом, является одним из наиболее зрелых и совершенных с художественной точки зрения стихотворением. Приведем его полностью.

"Отцы пустынноики и жены непорочны,
 Чтоб сердцем возлетать во области заочны,
 Чтоб укреплять его средь дольных бурь и битв,
 Сложили множество божественных молитв;
 Но ни одна из них меня не умиляет
 Как та, которую священник повторяет
 Во дни печальные Великого Поста;
 Всех чаще мне она приходит на уста
 И падшего крепит неведомою силой:
 Владыко дней моих! Дух праздности унылой,
 Любоначала, змеи сокрытой сей,
 И празднословия не дай душе моей.
 Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
 Да брат мой от меня не примет осужденья,
 И дух смирения, терпения, любви
 И целомудрия мне в сердце оживи" (1, т. 3, с. 210).

Стихотворение Пушкина можно разделить на две части:⁵ вступление, в котором поэт "подготавливает" читателя к восприятию стихотворной молитвы, и переложение великопостной молитвы одного из наиболее чтимых святых Православной Церкви прп. Ефрема Сирина (ум. 372–373).

Даже лишь единожды прочитав это известнейшее произведение Пушкина, мы *a priori* можем признать, что оно исключительно трудно для перевода на любой язык. Перед переводчиком тут стоит неимоверно сложная задача. Попробуем заранее предсказать и перечислить возможные трудности перевода. Переводчику предстояло:

– Попытаться передать дух той эпохи, в которую была сложена молитва (IV в.).

– Показать личное отношение Пушкина а) к Отцам пустыникам, б) к Великому Посту, в) к молитве (при этом дать понять, что пушкинский стих говорит не только о чужой молитве, но свидетельствует и о личном молитвенном опыте поэта).

– Передать читателю некоторые православные реалии как IV, так и XIX веков, имеющиеся в стихотворении.

– Найти венгерские слова, лексику, которая а) имела бы такое же широкое семантическое поле, как у Пушкина (непорочный, умиление, печаль и др.), б) обладала бы сходными коннотативными значениями (Отцы пустынники, жены, падший и др.), в) несла бы возвышенную стилистическую окраску (дольний, возлетать, во области, уста и др.)⁶.

– Переложить молитву, пользуясь текстом Пушкина как

⁵ При интерпретации стихотворения Пушкина мы используем (с некоторыми уточнениями, дополнениями и переработкой) опубликованную ранее статью. См. Валерий Лепахин. "Отцы пустынники..." и православие Пушкина. — "Новый журнал", № 182, Нью-Йорк, 1991.

⁶ По нашим подсчетам в этом стихотворении около 45% слов у Пушкина несут на себе семантические, морфологические или синтаксические признаки высокого стиля. Но хотя на основании только этого произведения, Пушкина можно причислить в бесспорным "архайстам", пользуясь словечком Тынянова, "Отцы пустынники" вовсе не кажутся перегруженными архаизмами.

первоисточником, но так, чтобы не удалиться не только от стихотворения, но и от вдохновившего его оригинала, корректируя свой перевод не только Пушкиным, но и прп. Ефремом, чтобы передать дух молитвы сирийского подвижника, что удалось русскому поэту. Посмотрим, как справился переводчик со своими задачами:

"Jámbor asszonyok és szerzetesek, hogy áldva
szárnyalhasson szívük egy tisztultabb hazába
s a föld harcaiban szilárdak legyenek,
szerkesztettek imát, meghatót, eleget.
De nekem egyszerű igazságában egy se
oly szép, mint amelyet nagybőjti ünnepekre
olvas fel a pap a gyülekezet előtt.
Ez a leggyakoribb imám; csodás erőt
kapok tőle s vigaszt, javítót, boldogítót:
"Ne ereszd rám, Uram, a háromfejű Kígyót,
vagyis a zsarnokság leskelő szellemét,
az emberszapulást, s a tétlen csüggedést!
De add, hogy bűneim mindenkor látva lássam,
testvéremet soha törvénybe ne citáljam,
s elevenítse meg lankadó lelkemet
alázát, türelem, erény és szeretet!" (5, т. 2, с. 253.)⁷.

"Отцами пустынножителями" Пушкин называет современников сирийского подвижника, монахов-отшельников IV–VII веков – эпохи формирования и расцвета монашества. Называя их "Отцами" поэт выражает и свое личное отношение к ним: для него это не просто монахи, отшельники, богословы раннехристианской эпохи, а Отцы, внутренняя духовная связь с которыми явственно ощущается и сейчас. В венгерском переводе нейтральное "szerzetesek" не передает остающееся у Пушкина за текстом, в подтексте: а) что

⁷ Мы приводим более поздний окончательный перевод. Первый вариант имеет заглавие "Ima", которого нет у Пушкина, а в посленей строке szüzesség Л.Сабо заменил на "erény".

речь идет о начальной эпохе монашества, б) что это было пустынножитие, в) что эти монахи современники автора великопостной молитвы, г) что многие из этих монахов стали отцами, т.е. Святыми Отцами для Церкви, д) что, наконец, для Пушкина они тоже Отцы.

В первом варианте стихотворения у Пушкина вместо "Отцы пустынники" стояло "святые мудрецы", также как у переводчика, – нейтральное выражение, которое можно отнести и к буддийским монахам, например. В окончательном варианте поэт уточняет вероисповедную принадлежность монахов, чего в переводе нет. Таким образом, уже в самом начале стихотворного текста ощущается тенденция, которая характерна для перевода в целом: на задний план отодвигается возвышенность и сакральный характер произведения, и подчеркивается отстраненная позиция лирического героя. Определение "jámboг" может относиться и к "отцам пустынникам" и "женам непорочным", что не дает ощутить религиозную ассоциативную сферу, возникающую при чтении оригинала, и таким образом в некоторой степени "профанирует" оригинальный поэтический текст.

Слово "непорочный" исключительно трудно для перевода, так как в Православии оно имеет широкое семантическое поле и часто употребляется в богослужебных текстах. Прежде всего оно прилагается к Богородице: Всенепорочная, Пренепорочная Дева, но в более широком смысле непорочной должна быть всякая жертва, приносимая Богу, и поэтому Христос – Агнец Непорочный; согласно Библии всякий человек должен быть непорочен сердцем, непорочной можно назвать не только девицу, постригшуюся в монашество, ставшую Невестой Христовой, но и женщину, которая после долгих монашеских подвигов очищает душу и тело настолько, что становится святой и непорочной; наконец, в каноне на утрени вторника первой недели Поста "непорочным" называется сам Великий Пост. У Пушкина, таким образом, возникает сложный многомерный (и скажем непереводаемый) образ, вызывающий ассоциативные связи и с эпохой начала монашества вообще, и женского монашества в частности, с событиями христианской истории – непорочное зачатие, непорочная жертва Христа, – с идеями не-

порочности христианской жизни в ее идеале, а также Великим Постом и его богослужением. Смысловая сфера слова "непорочный" у Л. Сабо переносится на определение сакрального пространства, в результате чего широкий ассоциативно-эмоциональный и семантический круг, связанный с этим понятием, значительно сужается.

"Чтоб сердцем взлетать во области заочны..." В этой строке Пушкин косвенно напоминает о молитве: молится сердце, а не ум (именно "сердечная" молитва стоит в центре исихастской практики), и взлетает к Богу сердце, а не ум. Сердце взлетает "во области заочны". Во-первых, области – "заочны", т.е. невидимы, незримы для телесных очей. Это напоминает нам о том, что Бог сотворил мир видимый и невидимый, и человек живет в двух мирах: душой он уже частично пребывает в мире невидимом, а после воскресения и новое тело его ("тело духовное", как называет его апостол Павел) получит способность оставаться в невидимом мире. Во-вторых, отметим множественное число слова "области", тем самым поэт подчеркивает иерархическое строение мира невидимого. Тут можно вспомнить и слова Христа: "В доме Отца Моего обителей много..." (Ин. 14:2), и апостола Павла, который по собственному свидетельству был вознесен до "третьего неба" (2Кор. 12:2), и св. Дионисия Ареопагита ("О небесной иерархии"). В венгерском переводе выражение "tisztultabb haza" ("области заочны" у Пушкина), хотя и указывает на трансцендентный характер "небесной родины", все же не передает идеи иерархического строения заочных сфер, которую мы находим у Пушкина, не передает пушкинской приподнятости. Таким образом, оппозиция "земное – небесное", "святое – мирское" уже в первых строках стихотворения значительно ослабляется.

"Чтоб укреплять его средь дольних бурь и битв..." Молитва, по учению отцов пустынных, – это "искусство из искусств" и "наука из наук". Она не дается сразу, ей приходится учиться всю жизнь. Она, с одной стороны, – цель, вершина духовной жизни, вершина богообщения, но она же и средство. Ее первая и непосредственная задача – "укреплять" сердце в борьбе против искушений, которые часто как буря обрушиваются на человека, "обуревают"

его. В канонах и акафистах слово "буря" употребляется именно в этом смысле: "буря напастей", например и т.п. Не случайно здесь и слово "битва". Апостол Павел описывает духовную борьбу в военной терминологии: "Братья мои, укрепляйтесь Господом... Облекитесь во всеоружие Божие... Станьте... облекшись в броню праведности... Возьмите щит веры... И шлем спасения возьмите" (Еф. 6:10–17). Хотя на первый взгляд перевод здесь верно следует за оригиналом, но учитывая контекст всего стихотворения и тут мы вынуждены сделать небольшое замечание. Выражение "укреплять сердце" относится прежде всего к внутренней, тайной жизни сердца, в то время как "s a föld harcaiban szilárdak legyenek" указывает скорее на внешнее, мирское, даже практическое противостояние житейским бурям.

"Сложили множество божественных молитв..." Отцы пустынники были не только аскетами. Многие из них были духовными писателями, богословами. Особенность восточного богословия той поры состоит в том, что оно тесно связано с молитвой, это молитвенное богословие: оно начинается молитвой, вытекает из опыта молитвы, перетекает в молитву и молитвой завершается. Многие молитвы, составляющие в настоящее время православные молитвословы, восходят именно к тому времени. Они дышат живой верой, это произведения души, а не продукт искусства красноречия, и именно это обеспечило им нескончаемое долголетие. Такие молитвы нельзя "szerkeszteni", их можно "сложить", как складывают кирпич к кирпичику прекрасный храм. Это молитвы "божественные" не только по причине своей обращенности к Богу, но прежде всего по причине божественного источника вдохновения, которое помогало их "складывать". И "множество" их говорит не о количестве, а о качестве: хотя они сложены еще в IV веке, но они настолько совершенны, что в своем большинстве (во множестве) прошли испытания временем, сегодня, как и полтора тысячелетия назад, они остаются в богослужебных книгах. С точки зрения перевода одной из самых проблематичных строк является именно эта: "szerkesztettek imát, meghatót, eleget". Тут уже явно вырисовывается разница, которая характерна для отношения лирических героев двух стихотворений к самой молитве. В то время как лири-

ческий герой пушкинского стихотворения глубоко, органически, внутренне связан с той духовностью, которой определяется возникновение этих молитв, лирический субъект венгерского перевода остается в некоторой отдаленности от нее, поскольку Л. Сабо знал эту духовность не непосредственно, а через Пушкина и лишь в объеме переводимых стихотворений. Об этом свидетельствует и скрытый иронический тон. Выражение "imát szerkeszteni" указывает прежде всего на какое-то "техническое" задание и умение мастерски составить текст, что можно осваивать, развивать, совершенствовать. Это подтверждается и тем, что определение "божественный" Л. Сабо передает как "megható" ("трогательный"), что выражает скорее эмоционально-психологическое отношение к молитве и тем самым игнорируется пушкинское указание на метафизический характер ее влияния на человека. Таким образом, возвышенность первых четырех строк стихотворения, которые образуют определенное единство внутри произведения, пропадает, но не из-за "бесчувственности" переводчика. Дело в том, что перевод порождает совсем не тот лирический субъект, который "действует" в пушкинском оригинале.

Ключевым словом следующей строки является "умиляет". У поэта речь идет, конечно, не о современном сентиментально-психологическом понимании "умиления". На утрени в понедельник первой недели Великого Поста поется: "Поста Божественным началом умиление стяжим". Итак, умиление – это цель Поста. Но что же такое – "умиление"? Согласно пророку Захарии, умиление – это дар Божий, приходящий к человеку вместе с благодатью и наставляющий его рыдать и скорбеть о Боге (см. Зах, 12:10), т.е. умиление – это покаянное обращение к Богу. Обращение это – молитвенное. Так умиление переходит в молитву, которая по отношению к умилению и цель, и средство. С одной стороны, она нужна, чтобы стяжать умиления, с другой – она становится плодом умиления, от него обретает силу, чистоту, дерзновение. Л. Сабо избегает слова "умиляет" (для которого невозможно найти подходящий венгерский эквивалент) и вместо него вводит в текст "эстетический момент" выражением "egy se oly szép", из-за чего возникает некоторое противопоставление этой молитвы другим, сло-

женным Отцами пустынножителями, но у Пушкина в оригинале этого эстетического противопоставления нет. Таким образом, профанирующая тенденция перевода продолжается: в переживании, вызванном молитвой, преобладает не духовный, а эстетический момент.

"Как та, которую священник повторяет во дни печальные Великого Поста..." Молитву прп. Ефрема Сирина читает в храме священник ежедневно, за исключением суббот и воскресений, поэтому у Пушкина употреблен глагол "повторяет". Другая важная деталь – "дни печальные". Опять же есть опасность истолковать ключевое слово "печальные" в сентиментально-психологическом смысле. Апостол Павел различает два вида печали – "ради Бога" и "мирскую", между которыми существует принципиальная разница: "...Печаль ради Бога производит неизменное покаяние ко спасению, а печаль мирская производит смерть" (2Кор. 7:10). Великий Пост – это время оставления всякой мирской печали, мирских забот и стяжания животворной и живоносной печали по Богу и ради Бога.

Молитва прп. Ефрема Сирина Великим Постом читается не только в церкви, но и дома, обычно в конце вечерних молитв, поэтому "всех чаще" она "приходит на уста" поэту. Здесь отметим две маленькие детали. Она "приходит" не всего чаще, а чаще всех, т.е. чаще других молитв, что указывает на то, что поэт жил молитвенной жизнью. По свидетельству кн. Вяземского, Пушкин, по крайней мере "в последние годы жизни своей... был проникнут красотой многих молитв, знал их наизусть и часто твердил их" (см. 2, с. 575). Другая деталь – молитва сама "приходит на уста", и это очень важно. Один из способов "вжиться" в молитву – частота ее повторения. Постепенно это приводит к онтологическому переживанию молитвенных слов как своих собственных.

Молитва усиливает в человеке сознание своей греховности, но она же дает надежду на милосердие Божие и прощение грехов, она дает молящемуся глубокое осознание своего падения, но она же, воздействуя "неведомою силой", укрепляет человека, дает ему силу противостоять греху. (Здесь есть лексическая переключка с третьей строкой: молитвы слагаются, чтобы "укреплять" сердце, и

эта молитва действительно "крепит"). У Пушкина в этой строке также двуединый смысл: в ней и признание своей греховности (меня "падшего"), и чувство всеприсутствия и помощи Божией ("крепит неведомою силой"). Отметим, что работа поэта над стихотворением шла в сторону усиления православного звучания произведения как на смысловом, так и на стилистическом уровнях. В первом варианте вместо "И падшего крепит" стояло "И душу мне живит". Интересна и здесь перекличка с третьей строкой чернового варианта: "Чтоб освежать его..." (живить – освежать).

Силу, которая "крепит" молящегося, Пушкин называет "неведомой". Это слово заставляет нас вспомнить основы православной гносеологии. Проблема познаваемости Бога в Православии решается антиномически – Бог и познаваем, и непознаваем: Он не познаваем по Своей сущности, Он познаваем по тем проявлениям Божественной энергии, которые Он изливает на человека. Таким образом, личный молитвенный опыт дает свидетельство Божественного происхождения действующей силы, смирение же и целомудрие склоняются признать ее "неведомой".

При переводе этих строк стихотворения самую большую трудность представляет собой передача пушкинского выражения покаяния, потрясения, желания очищения, т.е. того духовного состояния, которое вызвано временем Великого Поста. Слово "печальный" в оригинале имеет определяющее значение, оно является одним из самых важных семантических элементов стихотворения, однако в переводе оно относится не к сакральному времени, а ко внутреннему миру лирического героя, становится его личным, единичным переживанием. На уровне текста это проявляется как рефлексия, как эмоциональная реакция на молитву, как утешение ("vígasz") для человека в трудный момент его личной жизни.

Оригинальная пушкинская строка "И падшего крепит неведомою силой..." выражает духовное состояние не только самого лирического героя, но и обобщенный образ человека-христианина, дает ощутить то духовное переживание, которое свойственно человеку не в кризисную минуту его личной судьбы, а именно в сакральное время Великого Поста, значит в поворотный момент истории человечества. Таким образом, из-за отсутствия понятия

"падший" снимается важный семантический план оригинала и нейтрализуется последующее определение "неведомый" (в переводе "csodás"), которое в контексте целого произведения осмысливается скорее как "необыкновенный", "чудесный" и семантически не выражает, не подчеркивает, как в оригинале, божественный, трансцендентный характер воздействия молитвы на человека. Поэтому предшествующие непосредственно молитве строки в отличие от оригинала являются не выражением покаяния, осознания своей греховности, не своеобразной духовной подготовкой к празднику, а основанным на индивидуальном опыте отражением веры человека в свои собственные силы, которые молитва как художественный текст, содержащий в себе "истину" и "красоту" (вспомним здесь переводческое *credo* Л. Сабо), укрепляет и утверждает.

Таким образом, лирический герой венгерского перевода относится к молитве как к эстетическому "продукту", в ней он видит прежде всего художественно оформленное обращение к Богу, которое помогает человеку в разрешении собственных проблем не благодаря своему духовному содержанию, в некотором смысле автономному по отношению к эстетике, а именно своим художественным совершенством. В конечном итоге лирический субъект Л. Сабо стремится не к религиозному, а к эстетическому катарсису. Художественное совершенство текста влияет на мировосприятие, поскольку оно как бы высвечивает самые существенные проблемы бытия, в результате чего становится возможным переосмысление личных проблем в онтологическом контексте, но, главное, благодаря ему свершается эстетический катарсис – очищение души и эмоционального мира человека.

Далее следует само переложение молитвы прп. Ефрема Сирина. Приведем ее церковнославянский текст.

Господи и Владыко живота моего,
 Дух праздности, уныния, любоначала
 И празднословия не даждь ми.
 Дух же целомудрия, смиренномудрия,
 Терпения и любви, даруй ми рабу Твоему.
 Ей, Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения,

И не осуждати брата моего,
Яко благословен еси во веки веков, Аминь.

Посмотрим какие "вольности" допускает Пушкин в своем переложении. В начальной строке он опускает первую часть обращения, оставляя вторую в звательном падеже. Архаическое "живот" он заменяет не современным "жизнь", а сочетанием "дней моих", что несет на себе более высокую стилистическую окраску и восходит к Библии (например, "в Твоей руке дни мои" – Псл. 30:16 или "Исчезли, как дым, дни мои" – Псл. 101:4).

Во второй строке поэт объединяет две страсти – уныние и праздность – в одну ("дух праздности унылой"), хотя у прп. Ефрема они стоят раздельно. Обращаясь к творениям Отцов пустынников, мы находим, что эти две страсти всегда увязывались друг с другом. Например, прп. Иоанн Кассиан (ум. 435) пишет: "Дух уныния ... праздности научает" (3, т. 2. с. 53). Об этом же неоднократно говорят прп. Нил Синайский и Евагрий Понтийский. Если здесь Пушкин "сжал" молитву прп. Ефрема, то в следующей строке ("любоначалия, змеи сокрытой сей") он ее расширяет, дополняет, особо выделяя страсть любоначалия, т.е. любовь к власти, которая имеет множество разновидностей: властолюбие, гордость, превозношение, высокоумие, стремление подчинить других своей воле и т.п. Грехопадение прародителей не было простым непослушанием Богу. Змий, искушая Еву, предлагая ей испробовать плод, уверял ее: "И вы будете как боги" (Быт. 3:5). Значит, в основе непослушания и нарушения заповеди первыми людьми лежало скрытое любоначалие, стремление к неограниченной власти. Для искушения Евы сатана принял вид змия, это было искушение извне, после же падения грех вошел в человека и сатана искушает его невидимо, изнутри, и поэтому – "змеи сокрытой сей". Эта строка, так явно выделенная поэтом, навеяна как раз этой общеизвестной в Православии взаимосвязью между постом (заповедь о невкушении плодов – заповедь о посте), грехопадением (непослушание – грехопадение), любоначалием (непослушание во имя человекобожия) и тонким, "змеиным" воздействием на человека изнутри дьявола через разжигание страстей. Л. Сабо не стремится точно передать

ни возвышенность текста, ни библейские аллюзии или прямые "отсылки" к Библии у Пушкина. Самым наглядным примером этого служит перевод строки "змеи сокрытой сей" как "háromfejű kígyó". Несмотря на то, что у Л.Сабо речь идет о трех разных грехах (у Пушкина и у прп. Ефрема их, кстати, четыре), и этим объясняется употребление у него числа три, но в христианской символике такое изображение библейского змия неизвестно, поэтому текст получает "сказочный", и вместе с тем несколько гротескный оттенок. В обоих стихотворениях подчеркнуто значение "любоначалия", но в контексте перевода выражение "a zsarnokság leskelő szelleme" указывает не столько на внутреннюю его опять метафизическую сторону, как греховной страсти (так у Пушкина), но и на внешнюю опасность, проистекающую от этой страсти. Слово "zsarnokság" (деспотизм) передает ощущение глубокой незащитности, отсутствия опоры как в личном, духовном, внутреннем мире, так и вовне – в конкретном жизненном положении.

Далее, как и в молитве, у Пушкина упоминается грех празднословия, о котором читаем в Евангелии: "Говорю же вам, что за всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день Суда" (Мф. 12:36). У Л.Сабо семантическое поле понятия значительно сужается тем, что "празднословие" передается не как "всякое" пустословие, а как "клевета" (emberszapulás), т.е. один из видов празднословия конкретизируется и выступает в более "агрессивной" форме, в то время как у Пушкина казалось бы невинное празднословие уже само по себе есть грех против Бога Слова, против Логоса. Этот прием конкретизации греха Л.Сабо переносит и на последние четыре строки стихотворения. Одно дело, например, не осуждать человека в соответствии с заповедью (см. у Пушкина), другое – подвести его под закон (testvéremet soha törvénybe se citáljam).

Вслед за тем, мы находим у Пушкина наиболее значительное отступление от композиции молитвы. У прп. Ефрема за четырем "отрицательными" прошениями (об *отнятии* праздности, уныния, любоначалия и празднословия) следуют четыре "положительных" (о *даровании* целомудрия, смиренномудрия, терпения и любви), а заключают молитву два прошения о неосуждении. Пушкин же за-

ключительные строки молитвы ставит между отрицательными и положительными прошениями, создавая таким образом числовую и смысловую симметрию: 4-2-4, тогда как у прп. Ефрема 4-4-2. Графически это можно изобразить так:

У прп. Ефрема

-	-	-	-
+	+	+	+
		+	-

У Пушкина

-	-	-	-
		+	-
+	+	+	+

Но ради лишь симметрии ли сделана такая перестановка? Поэт в совершенстве владел формой и мог бы без ущерба для содержания более точно воспроизвести оригинал. Обращаясь опять к святоотеческой литературе, мы находим, что согласно писаниям многих Отцов пустынножителей способность видеть свои грехи предшествует победе над страстью осуждения. Человеку предложена заповедь: "Не судите, да не судимы будете" (Мф. 7:1), но постоянно на собственном опыте человек убеждается, что он бессилен бороться против этой страсти: всегда находится человек, которого можно посчитать ниже себя и осудить. Св. Отцы предлагают лекарство: надо осуждать себя самого. Но, чтобы осуждать себя самого, надо видеть свои грехи. Итак, видение своих грехов ведет к осуждению себя, а через это к неосуждению других, неосуждение же является предпосылкой тех четырех добродетелей, которые следуют затем у Пушкина. Если у прп. Ефрема четырьмя страстями сразу же противопоставляются четыре добродетели, то у Пушкина немедленное противопоставление откладывается, оно подготавливается двумя перенесенными из конца строками.

"И не осуждати брата моего..." поэт заменяет более мягким пассивным "Да брат мой от меня не примет осуждения..." с акцентом не на субъекте, а на страдательном объекте греховного действия – осуждения. В положительные прошения поэт также вносит перестановки. На первое место он выдвигает дух смирения, целомудрие же, стоящее в оригинале первым, у него заключает стихотворение. Как ранее любоначалие, так здесь поэт выделяет целомудрие.

Прп. Ефрем просит о даровании четырех добродетелей как того, чего у него нет, поэт же предполагает эти добродетели имеющимися в сердце; но пребывающими в бездействии, мертвыми, и поэтому "мне в сердце оживи". Это также отступление от оригинала, и также оправданное отступление. Обретение веры в Христа в Новом Завете часто понимается как "оживление". Например, ап. Павел пишет, что Христос "всех, которые были мертвы во грехах... оживил" (Кол. 2:13).

Пушкин прекрасно знал церковнославянский язык и Библию на церковнославянском языке и с присущей ему легкостью органически воспроизводил его морфологические, лексические и синтаксические элементы в своих стихах. Там, где требовалось (по техническим причинам – размер, мелодика) заменить что-либо в тексте молитвы или найти другое слово, выражение, поэт всегда находил эквивалент, семантически восходящий к старославянскому языку. В этом смысле Пушкин "Отцов пустынников..." – бесспорный "архаист". И переложение молитвы, и стихотворное вступление к нему свидетельствуют о том, что поэт хорошо знал святоотеческую литературу и прежде всего православное учение о молитве и посте, знал также и богослужебные тексты Великого Поста. Именно это позволило ему, несмотря на все изменения, адекватно передать не только текст, смысл молитвы, но и ее дух. Хотя в пушкинском переложении эстетический момент по сравнению с оригиналом значительно усилен, – все же оно остается не только верным оригиналу, но и молитвой как таковой, о чем свидетельствует тот факт, что по некоторым воспоминаниям XIX века, с началом Великого Поста дети читали на вечерних молитвах не текст прп. Ефрема Сирина, а стихотворное переложение Пушкина.

Если при переводе первой части стихотворения, своеобразного "вступления", Л. Сабо надо было остаться верным только Пушкину и его тексту (насколько переводчик справился с этой задачей, мы видели), то далее перед ним вставала двойная, двуединая задача: надо было остаться верным не только стихотворному переложению молитвы Пушкиным, но и оригинальному тексту молитвы прп. Ефрема Сирина. Переводчик должен был бы познакомиться с венгерским "прозаическим" переводом молитвы

сирийского подвижника, чтобы попытаться дать читателю представление о том, что послужило источником вдохновения для Пушкина. И тут перед переводчиком вставали новые проблемы: в какой степени он мог остаться верным грекоязычному оригиналу (в церковнославянском или венгерском переводе)? Или же он должен был подчеркнуть те изменения, которые Пушкин вводит в свое стихотворение? Конечно, Л. Сабо переводит поэтическое произведение, и поэтому он должен принимать во внимание прежде всего пушкинский текст, но в результате этого перевод молитвы становится "переложением переложения". Молитва претерпевает двойное эстетическое "вмешательство": однако первое – пушкинское – принципиально не изменяет ее ни в духовном, ни в содержательном, ни даже в стилистическом (как показано выше) аспектах, венгерский же вариант "врастает" в стихотворение Л. Сабо, подчиняется внутренним законам другой духовности, осмысливается в контексте данного художественного произведения, и в конечном счете его уже невозможно считать ни молитвой, ни священным текстом.

Приведем молитву прп. Ефрема на венгерском языке. Текст ее, мы полагаем, был неизвестен Л. Сабо, но все же имеет смысл обратиться к нему, что бы еще раз более наглядно увидеть, насколько перевод "ушел" от оригинального текста.

Szíriai Szent Efrém nagyböjti imája

Én életemnek Ura és Uralkodója! A henyélés⁸ csüggedés⁹, hatalomvágy és fecsegés¹⁰ szellemét ne add énnékem, hanem a erényesség¹¹, alázatosság,

⁸Lehetséges egyéb fordításai: üresség, tétlenség, semmittevés.

⁹Lehetséges egyéb fordításai: levertség, szomorúság, vigasztalanság.

¹⁰Lehetséges egyéb fordítása: üres beszéd.

¹¹Lehetséges egyéb fordításai: szigorú erkölcs, szüziesség, lelki és testi tisztaság, szemérem, bölcsesség, egységben való gondolkodás. Мы приводим возможные переводы не в качестве вариантов, а как дополняющие друг друга; только в своей совокупности они дают полное интегральное представление о широте семантического поля того или другого церковнославянского термина.

türelem és szeretet szellemét ajándékozd nékem, a Te szolgádnak. Igen, Uram Királyom! Add meg, hogy megláthassam saját vétkezéseimet, és ne ítéljem meg az én testvéremet: mert áldott vagy mindörökké. Ámin.¹²

"Внешние" и "внутренние" события целого столетия, отделившего друг от друга этих двух поэтов, а вместе с тем сложная судьба венгерского художника, его противоречивая личность, оригинальный духовный склад приводят к тому, что переложенная молитва становится органической частью стихотворения, как целостного самостоятельного художественного произведения, одного из поэтических шедевров Л. Сабо. А теперь посмотрим более конкретно как переосмысливается определенный текст в результате "вторичного" восприятия. Основное различие мы видим в понимании греха и отношении к нему у лирических субъектов стихотворений. В то время как пушкинские строки говорят о христианском смирении, о возможности достижения внутренней гармонии благодаря метафизическим гарантиям, в переводе на первый план выдвигается субъективный тон, голос человека, страдающего от своего несовершенства, от чувства вины, от своих личных грехов и страстей. Основное переживание лирического героя мы ощущаем не как смирение, а скорее как внутреннее сопротивление, желание устоять, не сдаться, не спасовать перед угрожающими внешними опасностями и внутренним "вызовом". В венгерском переводе обращение лирического героя к Богу сопровождается и обращением к самому себе, апелляцией к собственным духовным силам, в результате чего эта часть стихотворения становится выражением стремления к самоограничению борящегося с самим собой человека. Таким образом, молитва становится и страстной исповедью, излившейся после глубокого самоанализа, своего рода самозащитой и осознанием скрытых или явных деформаций личности. Духовное состояние лирического героя перевода напряженнее, тре-

¹²Мы даем перевод с церковнославянского, а не с греческого, потому что они имеют разночтения, но, главное, потому, что Пушкин перелагал церковнославянский, а не греческий текст.

вознее, чем в оригинале (на это указывает и такой формальный элемент: в пушкинской молитве восклицательный знак мы находим только в обращении, а в венгерском тексте оба предложения второй части стихотворения заканчиваются восклицательными знаками). Несмотря на основополагающее стремление обоих поэтов к гармонии, внутреннему миру, душевному покою (только у Пушкина ценой покаяния), лирические герои оригинала и перевода поразному видят, оценивают и относятся к проблемам общечеловеческого и таящегося в нем личного бытия. Сравнивая перевод с оригиналом мы приходим к выводу, что в этих двух стихотворениях вырисовываются различные поэтические позиции, воплощающиеся прежде всего в образах лирических героев. Хотя Л. Сабо благодаря своему исключительному лирическому чутью и таланту сумел вчувствоваться в духовный и душевный мир Пушкина, все-таки он не смог "преодолеть" самого себя. Впрочем, это полностью соответствует его творческому и переводческому credo. Как дитя XX столетия он волей-неволей наделяет лирического героя характерными чертами своей собственной личности, своих переживаний, обусловленных эпохой. Его стихотворение является художественным документом личной, трагичной судьбы поэта, страдающего от собственного "деспотизма" и беспощадности мира, находящегося в конфликте со своим временем. Оно есть и исповедь, в которой говорится о потрясающем переживании поэта и человека, желающего получить от молитвы смирение и в то же время помощь в самоопределении, но находящего в ней не метафизическую опору, а веру в очистительную силу искусства и эстетический катарсис.

Существует еще один перевод этого стихотворения Пушкина на венгерский язык, принадлежащий перу Енё Дьёри-Юхаса.

IMÁDSÁG

Pusztai remeték és jámbor asszonynépek,
 Hogy szívük egyenest szárnyalhasson az égnek,
 S csaták és viharok között erős legyen -
 Szent imádságokat rebegtek szüntelen.
 De mindezek közül úgy el egyik se lágyít,

Mint az, melyet a pap mond el, midőn imáit
 Kettőzi bánatos nagybőjtnek idején;
 Utána suttogom, amint lebeg felém –
 S nem ismert, friss erő száll rám, a csüggedőre:
 "Ó napjaim Ura! Ne engedd, hogy a dőre
 És rest uralmi vágy esendő lelkemen
 Csábító, rejtőző kígyóként úr legyen;
 De add, ó Istenem, hogy lássam bűnösségem
 S ítélni más fölött ne kelljen soha nékem,
 Engedd, hogy alázat, türelem, szeretet
 S tündöklő tisztaság töltse be szívemet" (6, c. 107).

В этой статье уже нет места для подробного анализа и другого перевода, скажем только несколько слов. Этот перевод бесспорно стоит гораздо ближе к пушкинскому оригиналу, а через это и к тексту прп. Ефрема, однако, он бесспорно проигрывает переводу Лёринца Сабо в художественном отношении. В то время как один переводчик стремится к точности и по этой причине приглушает свое лирическое творческое "я", вместе с тем снижая и художественный уровень перевода, другой – в стремлении к эстетическому совершенству, не желая "наступать на горло собственной песне", жертвует точностью, хотя, возможно, и не сознательно. Итак, перед нами извечная переводческая дилемма: верность оригиналу или художественное совершенство перевода. В идеале перевод, оставаясь глубоко верным тексту, его вдохновившему, должен восприниматься читателем не как перевод, а как оригинальное произведение. Если это так, то стихотворение Пушкина еще ждет своего переводчика на венгерский язык.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. М., 1977–1979.
2. Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1984.
3. Добротолюбие, т. 1–5, М., 1992.
4. Szabó Lőrinc. Örök barátaink. I–II. Bp. 1958.
5. Klasszikus orosz költők antológiája. I–II. Bp. 1966.

6. Orosz költők antológiája. Bp. 1945.

7. Венгерская поэзия. XX век. А XX. század magyar lírája. M., 1982.

**К 100-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
*СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА***

КОСМИЧЕСКАЯ И ИЗБЯНАЯ ЛИТУРГИЯ В ЛИРИКЕ ЕСЕНИНА

Валерий Лепяхин

(Lepahin Valerij, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Прежде чем обратиться к лирике Есенина, необходимо хотя бы вкратце, в общих чертах сказать о том, что понимается под выражением "космическая литургия". Мироздание, согласно христианской онтологии — учению о бытии — носит двуединый характер. "В начале сотворил Бог небо и землю" (Быт. 1:1). В святоотеческом Предании "небо" понимается как мир невидимый, в котором обитают ангелы и другие чины небесных сил; "земля" же трактуется как видимый мир, доступный непосредственному человеческому восприятию. Бог сотворил мир исключительно по своей благодати, сотворил не для Себя, а для человека, и – Бог сотворил мир по законам красоты как великий Художник (см. Евр. 11:10). Между двумя мирами – видимым и невидимым – не было непроходимой пропасти, мир был двуедин: Адам говорил с Богом. Первозданный мир был совершенен, в нем, как и в человеке, не было зла. Все необходимое для человека природа давала ему в изобилии и безвозмездно. Это установленное Богом равновесие между Творцом и творением, миром видимым и невидимым, природой и человеком было нарушено грехопадением, которое имело космические последствия: весь видимый мир был заражен грехом. Бог говорит Адаму: "...Проклята земля за тебя; со скорбью будешь питаться от нее во все дни жизни твоей. Терния и волчцы произрастит она тебе..." (Быт. 3:17–18). Человек стал причиной искажения природы, и положение усугубляется тем, что природа без человека не может вернуться к Богу, преобразиться, обрести изначальную красоту и совершенство. Как пишет апостол Павел, "вся тварь совокупно стонает и мучится донныне" (Рим. 8:22). Природа с надеждой смотрит на человека, ведь спасение человека

означало бы спасение всей твари. И как в человеке, сотворенном по образу и подобию Божию, в грехопадении не был утерян этот образ, но лишь затемнен, так и в природе осталась красота, которая, несмотря на свою ущербность и некоторую дисгармонию, все же способна свидетельствовать о своем Творце, о Его величии и своем былом совершенстве.

Об этом нам говорит уже Ветхий Завет, особенно часто Псалтырь: "Небеса проповедают славу Божию, и о делах рук Его вещает твердь" (Пс. 18:1-2); подобные стихи находим в псалмах 65, 96, 135; целиком этой теме посвящен 103-й псалом. Но наиболее возвышенно тема эта развивается в следующем псалме:

"Хвалите Господа с небес,
хвалите Его в вышних,
Хвалите Его, все ангелы Его,
хвалите Его, все воинство Его,
Хвалите Его, солнце и луна,
хвалите Его, все звезды света,
Хвалите Его, небеса небес
и воды, которые превыше небес,
Да хвалят имя Господа,
ибо он повелел и сотворились,
Поставил их на веки и веки;
дал устав, который не прейдет,
Хвалите Господа от земли,
великие рыбы и все бездны,
Огонь и град, снег и туман,
бурный ветер, исполняющий слово Его,
Горы и все холмы,
деревя плодоносные и все кедры,
Звери и всякий скот,
пресмыкающиеся и птицы крылатые..."
(Пс. 14:1-10).

Как явствует из этого псалма, славословят и восхваляют Творца оба мира – видимый и невидимый, все стихии, животные

и растения, небо и звезды. Все и вся благодарит Творца за то, что Он призвал творение из небытия к бытию и дал нерушимый "устав" – мировые законы.

Этот мотив явственно звучит в самой древней православной Литургии апостола Иакова в одной из священнических молитв: Бога и Владыку воспевают "небеса и небеса небес, и вся силы их, солнце же и луна, и весь звездный лик, земля, море, и вся, яже в них, Иерусалим пренебесный..." (3, с. 38).

В "Апостольском Предании" (III в.) в главе, объясняющей, в какие часы и почему молятся христиане, говорится, что по древнему (для III в.) преданию в полночь все творение Божие (звезды, растения, воды, ангелы и др.) останавливаются на миг, чтобы воздать общую совместную хвалу Богу; и человек также призывается прервать сон, встать в этот час хотя бы на краткую молитву (см. 10, т. 5, с. 105).

Новый Завет развивает тему Вселенной – свидетельницы о Боге; тут можно напомнить известные слова апостола Павла: "...Невидимое Его (Бога), вечная слава Его и Божество, от создания мира чрез рассматривание творений видимы..." (Рим. 1:20).¹ Мир, даже "лежащий во зле", находящийся в грехопадении, несмотря на это, свидетельствует о своем Творце и невидимо служит Ему.²

Достоевский устами старца Зосима говорит: "Всякая-то трав-

¹ Преподобный Максим Исповедник так комментирует эти слова апостола: "...Весь мир сущих, получивший начало от Бога, делится на умопостигаемый мир, образованный из умных и бесплотных сущностей, и на здешний мир, чувственный и плотский, который величественно соткан из многих видов и природ. И образ бытия нерукотворной Церкви мудро проявляется посредством этой рукотворной: горний мир в ней – словно алтарь, посвященный вышним силам, а мир дольний, предоставленный тем, кому выпала на долю жизнь чувственная, подобен храму... Для обладающих (духовным) зрением весь умопостигаемый мир представляется таинственно отпечатленным во всем чувственном мире посредством символических образов" (9, с. 159).

² Здесь мы не можем касаться вопроса о двойственности мира, его соучастии в "тайне беззакония", его подвластности "князю мира сего", – это особая тема, которая увела бы нас от главной.

ка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, непрерывно совершают ее сами... Ибо все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего... Ибо для всех Слово, все создание и вся тварь, каждый листик устремляется к слову, Богу славу поет, Христу плачет, себе неведомо, тайной жития своего безгрешно совершает сие" (5, т. 9, с. 369). Природа не забыла своего Творца, она благодарна Ему за то, что Он привел ее из небытия в бытие, дал ей жизнь, и она славословит Зиждителя, свидетельствует о Нем. "Мир ради человека сотворен, – пишет свт. Тихон Задонский, – но все в мире вещи суть как следы Божии, и свидетельствуют человеку о Боге, и суть как ручки, которые ведут человека к одному живому и живота Источнику... Создание благости и любовь Божию к нам показывают нам, и научают нас Бога любить, хвалить и благодарить, яко Создателя и Благодетеля своего, а не себя к люблению представляют" (15, т. 5, с. 30). Природа по отношению к Творцу в некотором смысле встала даже, как у Достоевского, выше человека; потерпев из-за него наказание, она теперь делает все возможное, чтобы помочь человеку вернуться к Богу. Поэтому современный человек, наступая на природу, разрушая окружающую среду, "покоряя" природу или отгораживаясь от нее бетоном, сталью, асфальтом, стеклом, как бы отрезает себе один из возможных важнейших путей возвращения к Богу. Есенин это видел, чувствовал и с болью и сожалением писал:

"Как в смирительную рубашку,
Мы природу берем в бетон" (1, т. 1, с. 207).

* * *

Литургия, центральной частью которой является Евхаристия, есть важнейшее из семи таинств. Участвуя в нем, человек показывает свое желание вернуться к Богу тем, что приходит в храм (а храм, не умаляя всеприсутствия, вездесущия Божия, есть место Его

особого пребывания); тем, что участвуя в Литургии (в переводе с греческого это слово означает "общее дело"), возлагает на себя грех прародителей, как общий грех, и вместе с этим принимает жертву Спасителя, принесенную Им за всех людей; тем, что причащаясь Тела и Крови Христовой, таинственно соединяется с Богом и получает силу противостоять греху. Евхастия – значит "благодарение", это благодарение Бога за Его голгофскую жертву, которая открыла перед человеком путь возвращения к Богу; благодарение – радостное хваление Бога за то, что Он пришел к падшей твари и своим всемогуществом предрешил конечное торжество добра.

И вот поскольку природа неразрывно связана с человеком и с надеждой смотрит на него, ожидая общего спасения, она стремится "принять участие" в богослужении. Очень наглядно и глубоко это изображено в одном из лучших стихотворений Пастернака "На Страстной":

"...И лес раздет и непокрыт
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых,

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И взгляд их ужасом объят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колеблется земли уклад:
Они хоронят Бога.

И видят свет у Царских Врат,
И черный плат, и свечек ряд,
Заплаканные лица –

И вдруг на встречу Крестный ход
 Выходит с Плащаницей,
 И две березы у ворот
 Должны посторониться" (13, с. 402–403).

Литургия как бы выходит из стен храма, приобретает космические масштабы. Вся Вселенная приносит покаяние за отпадение от Бога, выражает желание и стремление вернуться ко Творцу, к своей первоизданной чистоте и совершенству, благодарит и хвалит Его за благодать, милосердие и Промышление. Космос становится одним величественным храмом, в котором все творение совершает Евхаристию (благодарит), совершает Литургию (общее дело спасения).³

* * *

В отличие от тургеневского Базарова ("Природа не храм, а мастерская") у Есенина природа предстает именно храмом, даже с большой буквы. В "Ключах Марии" Есенин утверждает, что человек живет в "обстающем его Храме вечности" (1, т. 5, с. 190). Осознание этого факта, считает поэт, порождает веру, которая может принести мир на землю. У Н.Ф. Федорова, например, храм-церковь – это изображение мироздания, это проект "мира такого, каким он должен быть" (17, с. 491, см. также с. 563). И храм, и литургия перерастают у него земные масштабы и обретают – в результате сознательной деятельности объединенного человечества (и в этом специфика его философских идей) – космические измерения. Отношение к природе как к храму вообще характерно

³ В данном случае мы имеем в виду литургию и евхаристию в переносном смысле. Истинная Литургия и ее центр Евхаристия – Таинство преложения хлеба и вина в Тело и кровь Христову – возможны только в Церкви, в храме, на святом Престоле, на антиминсе с частицами мощей святых мучеников. Но природа, с одной стороны, независимо от человека служит Богу, с другой – "подключается" к храмовой литургии и своими средствами как умеет участвует в ней.

для русской поэзии. Вспомним опять Пастернака:

"Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою,
Объятый дрожью сокровенной,
В слезах от счастья отстою" (13, с. 453).

И Есенин может воскликнуть:

"Земля моя золотая!
Осенний светлый храм!" (1, т. 2, с. 48).

В этом храме человек живет, он ходит по нему и, чем внимательнее смотрит, тем больше замечает "храмового" в природе:

"Церквам у прясел
Рыжие стога" (1, т. 1, с. 78).

И действительно, стог даже по форме может показаться издали деревянной церквушкой. Обязательной приметой даже не пейзажа, а самой природы Святой Руси, духовным центром сокровенной жизни русского человека являются монастыри. Это как бы храм в Храме, который, как саму душу Руси, нельзя не любить. И потому:

"Полюбил я тоской журавлиной
На высокой горе монастырь" (1, т. 1, с. 68).

Богослужение начинается с колокольного звона, который напоминает людям о Боге, о вечной жизни, призывает человека в храм Божий, чтобы воздать благодарение и хвалу своему Творцу.

Но храм, построенный руками человека, и природа как храм, воздвигнутый Творцом, не отделены друг от друга непроходимой стеной:

"В дальних рощах аукает звон..." (1, т. 1, с. 97).

Колокольный звон призывает не только человека, но и всю природу прославить всемогущество Божие, Его благодать:

"Колокол дремавший
Разбудил поля,
Улыбнулась солнцу
Сонная земля" (1, т. 4, с. 49).

Природа-храм откликается на этот призыв своим звоном. Это могут делать звезды:

"Молча ухает звездная звонница..." (1, т. 1, с. 169).

Но сигнал к началу праздничного богослужения могут дать и деревья:

"Троицыно утро, утренний канон,
В роще по березкам белый перезвон" (1, т. 1, с. 76).

Чуткое ухо поэта слышит колокольный звон, исходящий и от травы, тогда:

"...Звенят родные степи
Молитвословным ковылем" (1, т. 1, с. 117).

У Есенина вообще вся земля, весь космос насыщены колокольным звоном: звонят облака, звонит все небо (небо – как колокол, месяц – язык; в колокол синий я месяцем бью, см. 1, т. 2, с. 49), звон слышится в пении ветра, который рассыпает "звонистую дробь", лес у поэта "взвенивает", звонят липы, "вызвани-

вают" ивы, тополя чахнут "звонно", зеленые луга – "стозвонны", борозды звонят рожью, звонит осока, звонят придорожные травы, глухари плачут "со звонами"; волны у поэта "перезваниваются", дожди – "звонистые", зимой звон – снежный; звонят копыта, звонят машущие крылья, звонят лампы, звонят кресты могил, звонят стропила крыши и в пишущем перу поэта кроется звон, а радость всегда – звонкая. Звон у поэта никогда не изображается как нечто эфемерное, сиюминутное, что возникает и тут же исчезает, рождается и умирает навсегда, – нет! – Звук в лирике Есенина обладает творческой способностью и мощью:

"На крепких сгибах воздетых рук
Возводит церкви строитель звук" (1, т. 1, с. 132).

Вся природа у Есенина проникнута непрерывным звоном, который как божественная энергия пронизывает ее, напоминает ей о вечности, очищает ее от всего наносного, не вечного, гармонизирует все ее проявления, все ее разнородные части в одном стремлении: музыкой, колокольным звоном выразить благодарение Творцу. И такой звон действительно способен стать творцом-строителем, преобразующим природу в храм Божий.

Вот в церкви зажигают лампы и свечи, а природа-храм в образном мире поэта затепливает свои светильники:

"На подвесках из чистого золота
Закачались лампы небес" (1, т. 2, с. 16).

Как тут не вспомнить Ломоносова, который сравнил с лампадой дневное светило:

"О, коль пресветлая лампада
Тобою, Боже, возжена
Для наших повседневных дел,
Что Ты творить нам повелел" (8, с. 204).

Природа зажигает свечи, приносит Богу дар всежжения.

Такой "космической свечой" может быть звезда:

"Свечкой чисточетверговой
Над тобой горит звезда" (1, т. 1, с. 152).

или:

"Синюю звездочку свечкой
Я пред Тобой засвечу" (1, т. 2, с. 51).

Но у Есенина как будто вся природа стремится принести себя в дар Богу, все деревья – стать свечами, сгореть в любви и теплом чувстве ко Творцу:

"На бугре береза-свечка
В лунных перьях серебра" (1, т. 1, с. 66).

и снова:

"То сучья золотых стволов,
Как свечи, теплятся пред тайной" (1, т. 1, с. 163).

Подобные мотивы нередко можно найти у Клюева:

"В златотканые дни Сентября
Мнится папертью бора опушка,
Сосны молятся, ладан куря,
Над твоей опустелой избушкой" (7, т. 1, с. 217).

В начале богослужения в церкви совершается каждение храма священником или дьяконом. Природа-храм параллельно совершает то же служение своими средствами:

"Запах ладана от рощи ели льют" (1, т. 1, с. 75).

Причем, каждение у поэта понимается и в прямом, и в переносном смыслах. Эффект каждения вызывает и смолистый запах хвойных деревьев (смола составляет основу ладана), но это может быть и

сам процесс каждения, – приношение Богу жертвы благоухания и, также как в случае со свечами, – жертвы всесожжения.

"Закадили дымом под росой рожи...
В сердце почивают тишина и мощи" (1, т. 1, с. 83).

У Клюева мы находим не менее яркий образ:

"Как игумен в куколе,
вечер, взяв кадельницу,
Складню роц финифтяных
ладаном кадит" (7, т. 1, с. 387).

"Материалом" каждения у Есенина могут стать и листья:

"За прощальной стою обедней
Кающихся листвою берез" (1, т. 1, с. 161).

В природе совершается богослужение по типу храмового и нередко вплоть до мельчайших деталей. Можно пойти в церковь, но можно выйти на природу и, присмотревшись, обнаружить, что природа – тоже церковь, в которой совершается весь круг богослужений. Суточный круг начинается вечером и вся природа созывается на вечернее богослужение:

"Черная глухарка
К Всенощной зовет" (1, т. 1, с. 78).

Человек тоже может включиться в это космическое богослужение:

"Я пришел к твоей Вечерне,
Полевая глухомань" (1, т. 1, с. 128).

В лирике Клюева схожие мотивы выражены не менее своеобразно:

"Лесные сумерки – монах

За узорчным Часословом,
Горят заставки на листах
Сурмою в золоте багровом" (7, т. 1, с. 311).

В начале Всенощной или Вечерни читается 103-й псалом, называемый поэтому предначинательным. И вот у Есенина:

"У лесного аналая
Воробей Псалтырь читает" (1, т. 1, с. 95).

В конце вечерни совершается особое моление – Лития, которая происходит в притворе храма, среди верующего народа; эта молитва как бы выходит из алтаря, расширяет поле своего действия, и у поэта мы читаем:

"Мир вам, рощи, луг и липы,
Литии медовый ладан" (1, т. 1, с. 126).

Природа не пропускает ни одной службы. Утро начинается белым перезвоном берез, а затем следует главная часть богослужения – Литургия, в народе называемая также обедней.

"На дворе обедню стройную
Запевают петухи" (1, т. 1, с. 89).

Но своя литургия совершается и в лесу:

"И по кустам межи соседней
Под возглашенья гулких сов,
Внимаю, словно за обедней,
Молебну птичьих голосов" (1, т. 4, с. 123).

Здесь изображение "природной" службы картинно и детально: у поэта имеется в виду ектения, когда диакон подает возгласы-прошения, а хор отвечает. И вот в стихотворении диаконское служение берут на себя совы, а птицы поют в ответ как клироша-

не, певчие.

Обычно после Литургии верующий народ расходится не сразу, священники начинают совершать требы – частные богослужения – молебны, панихиды и др. То же происходит и в природе, например:

"Звонки ветры панихидную поют..." (1, т. 1, с. 73).

Природа в ранней лирике Есенина вся пронизана богослужением: от небес до земли, от звезд до травы все на свой лад, в разных формах непрерывно служит Творцу. Природа как бы следует в своем "космическом богослужении" за храмовым человеческим богослужением, понимая, что спасение ее зависит от спасения человека. Но, с другой стороны, природа своей чистотой, постоянством, ведет его за собой, помогает ему на пути общего преображения и спасения.

* * *

"Я, странник убогий,
Молюсь в синеву,
На палой дороге
Ложусь в траву.

Покоюся сладко
Меж росновых бус;
На сердце лампадка,
А в сердце Иус" (1, т. , с. 91).

Природа настолько воцерковлена у Есенина, настолько пронизана богослужением, настроена литургически, что в ней можно молиться, как в храме:

"Я молюсь на алы зори,
Причащаюсь у ручья" (1, т. 1, с. 93).

На первый взгляд эти строки ("Молюсь в синеву", "молюсь на алы зори") могут вызвать сомнение, вопрос: уж не язычник, не идолопоклонник ли автор?! Но вчитываясь в другие стихи, раскрывая смысл есенинской "космической литургии", видим, убеждаемся, что от язычества это далеко. Можно ли молиться "на алы зори"? – Все зависит от того, что понимает Есенин под "зорями". В другом месте поэт пишет:

"Заря молитвенником красным
Пророчит радостную весть" (1, т. 1, с. 154).

Как видим, заря не объект молитвы, а только посредник – молитвенник, она – одно из связывающих звеньев между человеком и Богом. Молиться (но не поклоняться) заре можно в том случае, если человек, глядя на ее красоту, ее неземные краски, вспоминает о Творце, и молитва как бы *сквозь зарю* восходит к Богу.

В природе поэта совершается непрестанная молитва. Молятся деревья, травы, цветы, даже дожди:

"Но мелкий дождь своей молитвой ранней
Еще стучит по мутному стеклу" (1, т. 1, с. 114).

И молитва человека органически входит в эту всеобщую природную космическую молитву, одна другую сменяет, одна в другую перетекает, одна с другой сливается:

"Есть нежная кротость, присев на порог,
Молиться закату и лику дорог" (1, т. 4, с. 134).

Там – молитва рассвету, наступлению дня, молитва Богу о даровании всякого благополучия на день грядущий, здесь – молитва закату, благодарение Бога о благополучном завершении еще одного дня. И в этом же смысле, как например у Достоевского, вернее, у некоторых его героев, мы находим у Есенина идущее еще от древнейших времен, воспетое в былинах и духовных стихах, особое отношение к земле:

Прости, питомая, сердешная, грешную! Аминь.
 Не гребнем тебя чесала – бороной скребла,
 Прости, питомая, грешную! Аминь.
 Исус Спас, Христос Царь Небесный,
 Мать Честная Богородица,
 Пророк Христов Илья хвальной,
 Егорий воин храбрый, –
 Простите рабу грешную,
 Что докучала сырой земле,
 Всему светушку, людям добрым,
 Во веки веков. Аминь" (14, с. 174).

В статьях о духовных стихах и в комментариях к ним нередко встречается унаследованное от XIX века (но уже тогда же отвергнутое им – см. подробнее 18, с. 17) мнение, согласно которому на Руси существовала "народная вера" (нашедшая выражение в духовных стихах), противостоявшая "официальному православию", "церковным догмам". В духовных стихах ищут языческие, еретические (манихейские или богомильские) взгляды и приводят их в качестве свидетельства такого противостояния (см. например, 14, с. 19, 25, 26; и 16, с. 9). Из приведенного стиха видно, насколько христианизировано это покаяние перед землей и перечнем грехов, и молитвенной концовкой, обращенной к Богу, Богородице и святым. Если вспомним, что, по словам апостола Павла, вся природа стонает и мучается невинно вследствие грехопадения первого человека, то это покаяние (внутреннее сознание своей вины перед природой, усугубленной многовековым пребыванием в грехе и "покорением природы", т.е. настоящей войной против нее) вполне уместно. И у Есенина, как и в духовном стихе, оно естественно вытекает из христианского отношения к природе, к миру вообще, и не перерастает в некий языческий ритуал.

* * *

Природа не отделена и не может быть отделена от Бога.

Деизм верит в Бога Творца, но отрицая Божественный Промысл, действующий в мире, разверзает пропасть между Творцом и творением. Пантеизм – другой полюс. Растворение Бога в природе – это отождествление Творца и творения. Для Христианства не приемлема ни та, ни другая точка зрения. Бог – Творец мира, но Он же и Промыслитель. Он – Творец, и это исключает смешение Его с творением (против пантеизма). Он и Промыслитель, Он не оставил мир, и мир движется по законам, установленным Творцом (против деизма). Бог через свои божественные энергии присутствует в своем творении, Он не отождествляется с ним, но и не замыкается в своей трансцендентности. У Есенина эта идея по-разному (живописно или иконописно) выражена во многих стихах.

"Ночь и поле, и крик петухов...

С золотой тучки глядит Саваоф" (1, т. 1, с. 111).

Господь не оставил сотворенного Им мира. Другое дело, – сам человек настолько удалился от Бога, что не только не видит Творца так, как видел Его Адам до грехопадения, но даже отрицает Его существование. И все же вера открывает у человека духовное зрение:

"Вижу Тебя из окошка

Зиждитель щедрый,

Ризою над землею

Свесивший небеса" (1, т. 2, с. 46).

Эти строки навеяны поэту Псалтырью: "...Небеса – дело рук Твоих... Они как ризы обветшают, и, как одежду, Ты переменишь их, – и изменятся" (Пс. 101:26–27).

Не только Отец промышляет о мире. Также и Христос призирает сверху на свое стадо:

"Плывет на тучке Превечный Сын" (1, т. 4, с. 137).

Сын – Богочеловек, и у Есенина именно поэтому и после Вознесения к Отцу Христос невидимо присутствует на земле. Об этом

свидетельствует природа:

"Между сосен, между елок,
Меж берез кудрявых бус,
Под венком в кольце иголок,
Мне мерещится Исус" (1, т. 1, с. 96).

Если же мы не видим всеприсутствия Христова, то это не значит, что оно вымысел, это значит, что наши духовные очи еще не открылись. Вспомним пушкинского "Пророка". Шестикрылый Серафим открывает глаза поэту, дает ему духовное зрение – "вещие зеницы", которые позволяют ему видеть то, что недоступно другим. Так и у Есенина:

"Схимник-ветер шагом осторожным
Мнет листву по выступам дорожным
И целует на рябиновом кусту
Язвы красные незримоу Христу" (1, т. 1, с. 87).

Христос завещал своим ученикам, всем христианам жить в чаянии Своего Второго Пришествия в конце времен. Обращаясь к художественной литературе, мы видим, как поэты и писатели в своих произведениях нередко художественно "ускоряли" приход Спасителя, их интересовало, что сказал или сделал бы Христос, увидев современный мир. Может быть, самым известным художественным экспериментом подобного рода является легенда "Великий инквизитор" Достоевского.⁴ Постановка проблемы,

⁴ Иван Карамазов делает следующее "литературное предисловие" к своей поэме "Великий инквизитор": "...Слезы человечества восходят к Нему (Христу) по-прежнему, ждут Его, любят Его, надеются на Него, жаждут пострадать и умереть за Него, как и прежде... И вот столько веков молило человечество с верой и пламенем: "Бог Господь, и явися нам", столько веков взывало к Нему, что Он, в неизмеримом сострадании Своем, возжелал снизойти к молящим. Снисходил, посещал Он и до этого иных праведников, мучеников и святых отшельников еще на земле, как и записано в их "житиях"... И вот Он возжелал появиться хотя на мгновенье к народу

разработка темы в этом случае идет обычно в русле теодицеи. У Есенина Христос тоже "зримо" приходит в мир, принимая какой-либо образ, чаще – нищего. Здесь несомненно влияние фольклора, народного религиозного мировоззрения, духовных стихов. Народное сознание "сводит" Христа на землю, чтобы он ближе познакомился с нуждами, бедами, скорбями людей; по духовным стихам видно, как необходимо человеку сознание того, что Христос видит и слышит страдания человеческие. Он не глух к ним, и если медлит прийти и помочь, то значит в этом есть воля Божия. Тут разработка темы имеет в своей основе не теодицею (как в изящной словесности), а стихийный, народный христианский анти-деизм: пусть Христос не помог мне в моей скорби (ведь Он лучше знает, что мне полезно), но я верю, что Он меня не оставил и не оставит, что Он ходит среди нас, Он живет с нами, живет нашими бедами. Он все видит, слышит и помнит; в день же Страшного Суда человеку откроется во всей глубине тайная благодать Божия.⁵ Эту тему мы встречаем у многих русских поэтов, но наиболее известное, даже классическое, стихотворение об этом находим у Тютчева:

"Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,

– к мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему Его народу" (5, т. 9, с. 311).

⁵ Эти настроения выражены в нескольких картинах Нестерова: "Святая Русь", "Путь ко Христу" и др. Английский писатель Стивен Грэм, посетивший Марфо-Мариинскую обитель в Москве, где находилось второе произведение художника – современника Есенина, так описывает его: "На поляне во всем своем стиле – характерный "бедный люд", коленопреклоненный, вглядывающийся во что-то, молящийся, плачущий. А среди березовых деревьев стоит окруженный сиянием Христос и принимает всех, кто к Нему идет. *Русский крестьянин верит* (а разве не верят Тютчев, Достоевский, Клюев, Есенин и многие другие писатели и поэты? – В.Л.), *что Христос ходит по его дорогам: "Небесный Царь пришел благословить нашу Матушку-Русь и идет, странствуя по нашей земле". – И он, действительно, прав, веря в это. Сама по себе эта мысль и дает идею о "Святой Руси"* (Цит. по 11, с. 150, см. также с. 128, 129; курсив наш – В.Л.).

В рабском виде Царь Небесный
Исходил благословляя" (16, с. 171).

Схожую идею выразил позже в стихотворении "Милость мира" Вячеслав Иванов:

"Единого разноглагольной
Хвалой хвалить ревнует тварь.
Леп, Господи, в Руси бездольной
Твой крест и милостный алтарь!

И нужен нам иконостаса,
В венцах и славах, горний лик,
И Матери скорбящей лик,
И лик нерукотворный Спаса.

Ему, Кто, зрак прияв раба,
Благий, обходит наши нивы, –
И сердца темная алчба,
И духа вещие порывы!..

Нет, Ты народа моего,
О, Сеятель, уж не покинешь!
Ты богоносца не отринешь:
Он хочет ига Твоего!" (19, т. 1, с. 555–556)

У Вячеслава Иванова это особое отношение, внимание к Руси (если не сказать "избранничество") дополняется важным мотивом: оно не награда, а "иго". Быть избранным – почетно, но самому избраннику следует воспринимать избранничество не как право и привилегию, а как обязанности и ответственность перед Богом и людьми. Вспомним Евангелие: "Возьмите иго Мое на себя, и научитесь от Меня: ибо Я кроток и смирен сердцем" (Мф. 11:29). Особое внимание Божие к себе народ, страна, человек *должны* воспринимать как иго и, малого того, должны *хотеть* этого ига, т.е. принимать его на себя добровольно.

У Есенина эти настроения выражены, например, в стихотворении "Шел Господь пытаться людям в любви..." (см. 1, т. 1, с. 86), в котором Христос в образе нищего идет по дороге, и старик без просьбы отдает ему свой последний кусок хлеба. Но самое интересное, пожалуй, в этом плане следующее стихотворение поэта:

"Не ветры осыпают пуши,
Не листопад златит холмы,
С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы.

Я вижу – в просиничном платё,
На легкокрылых облаках.
Идет возлюбленная Мати
С Пречистым Сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распятъ воскресшего Христа:
"Ходи, мой Сын, живи без крова,
Зорюй и полднью у куста".

И в каждом страннике убогом
Я визнавать пойду с тоской,
Не помазуемый ли Богом
Стучит берестяной клюкой.

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час,
Что в елях – крылья херувима,
А под пеньком – голодный Спас" (1, т. 1, с. 88).

Здесь у поэта сразу несколько важных мотивов. Богородица вновь приносит Своего Сына в мир для распятия. Возможно, этот мотив навеян сказанием об иконе Богоматери "Нечаянная радость". В нем говорится об одном грешнике, который перед тем, как идти на незаконное дело, всегда молился пред иконой Бого-

роdiцы. И вот однажды открылись раны на теле божественного Младенца и из них потекла кровь. Человек тот от страха вскрикнул: "О Госпоже, кто сия сотвори?" – И услышал в ответ: "Ты и прочие грешники грехами своими Сына моего распинаете!" Грешник тот после этого видения покаялся (см. 6, с. 395). Вот эта идея "соучастия" каждого человека своими грехами в распятии Христа была очень близка русскому сознанию. Есенин находит для ее выражения нужные слова и важные детали. Если первый раз Христа посылает Отец, то теперь Его приносит Мать: это Ее "возлюбленный" и "пречистый" (в Котором нет никакого греха) Сын. Она делает это по любви к человеку, из жалости к нему, в надежде, что человек оставит, наконец, грех, увидев вновь пришедшего для спасения Господа.

Христос посылается в мир в виде "убогого странника" (в "рабском виде", по Тютчеву, "зрак прирав раба", по Вячеславу Иванову), который живет без крыши над головой. Вспомним слова Спасителя из Евангелия: "Лисицы имеют норы, и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где преклонить главу" (Мф. 8:20; Лк. 9:58). Христос является в мир в уничиженном виде, как бы отсрочивая день Страшного Суда, давая человеку время и возможность покаяться.

Богородица несет для распятия "воскресшего" Христа, – исключительно важная деталь. Воскресение – это победа над смертью, это спасение; Апостол Павел призывает всегда помнить Христа *воскресшего* (2Тим. 2:8), призывает жить для *Воскресшего* (2Кор. 5:15). Воскреснув, Христос и всех людей со воскресил с Собой (Кол. 3:1). Тогда распинавшие не узнали Мессию и Спасителя, но теперь вдвойне страшно не узнать Его, ибо сейчас это значило бы распинать уже воскресшего и завершившего дело спасения рода человеческого Господа.

В последней строке поэт и говорит об этой опасности – не узнать "в тайный час" своего Спасителя, пройти мимо Него. Не менее остро этот мотив звучит у Есенина и позже:

"Верю я, как ликам чудотворным,
В мой потайный час.

Он придет бродягой подзаборным,
 Нерушимый Спас.
 Но, быть может, в синих клочьях дыма
 Тайноводных рек
 Я пройду Его с улыбкой пьяной мимо,
 Не узнав навек" (1, т. 4, с. 138).

В этих строках и жажда встречи со Спасителем, неизбывная потребность в Нем, и, с другой стороны, опасения не узнать Его, сомнения в своем духовном зрении, которое открывается только у тех, кто чист сердцем: "Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят" (Мф. 5:8).

В строфе из предыдущего стихотворения ("И в каждом страннике убогом...") выражена и другая идея, навеянная Евангелием. На Страшном Суде Господь поставит по правую руку от Себя тех, кто дал Ему есть, кто напоил Его, принял, одел, посетил в темнице, а по левую – тех, кто не сделал этого. Они же, удивившись, будут спрашивать Его, когда это было, на что Христос отвечает: "Так как вы сделали это одному из братьев моих меньших, то сделали Мне" (Мф. 25:40). Добро, которое делает один человек другому, "восходит" ко Христу, "переходит" на Него, ибо каждый человек сотворен по образу и подобию Божию (Быт. 1:26), а образ этот – Христос (2Кор. 4:4). Но преимущественно человек призван "замечать", помогать нуждающимся: голодным, жаждущим, бедным, больным. В этом смысле "голодного Спаса" человек может найти действительно в каждом человеке. За год до этого стихотворения в письме к другу Есенин восклицал: "Да ты посмотри, кто распинает-то? Не ты ли и я, и кого же – опять, меня или тебя" (1, т. 6, с. 29). Идея та же, евангельская: не сделал другому – распинаю его, а через него распинаю Христа, ибо Христос не отделяет себя от человека – Своего образа и подобия.

Присутствие Христово в этом мире создается поэтом также с помощью актуализации события. "Вход Господень в Иерусалим" – ежегодный праздник, называемый также "Вербным воскресеньем", но само событие, совершившееся в вечности и для вечности, имеет вневременное значение и ценность. Оно может быть

"вызвано" из вечности литургически, стать актуальным, свершающимся в данный момент в храме (вспомним, что в текстах праздничного богослужения, как правило, употребляется настоящее время: событие в храме не вспоминается, а "воспроизводится"). Поэт же совершает это силой своего поэтического дара, божественного вдохновения.

"Прошлогодний лист в овраге
Средь кустов – как ворох меди.
Кто-то в солнечной сермяге
На осленке рыжем едет.

Прядь волос нежней кудели,
Но лицо Его туманно,
Никнут сосны, никнут ели
И кричат Ему: "Осанна!" (1, т. 1, с. 95).

Господь совершает "Вход", но не в Иерусалим, а в природу Руси, чтобы призвать ее ко спасению, привлечь к Себе, и природа с покаянием (никнут сосны и ели) и благодарностью (осанна), как некогда народ у ворот Иерусалима (Мф. 21:10), узнает, принимает и приветствует Спасителя. (Обратим внимание и на уже знакомый мотив – боязнь не узнать Господа: едет "Кто-то", Его лицо "туманно").

Наконец, у Есенина встречается и еще один вид присутствия Христова в этом мире, – через Его святые иконы. Образы Спасителя и Богородицы с Младенцем – главные и любимые иконы как в храме:

"Пахнет яблоком и медом
По церквам твой кроткий Спас" (1, т. 1, с. 92),⁶

⁶ В первом двустишии Спаситель, Его икона пахнет яблоками и медом. Почему? – Очевидно, Есенин имеет в виду два из трех августовских праздников, посвященных Христу: Изнесение древ Креста Господня (1/14 авг.) и Преображение

так и в избе:

"А Христос сидел на руках у Матери
И смотрел с иконы на голубей под крышею"
(1, т. 2, с. 25).

Тема Руси-России у Есенина обширна и требует особого изучения. Здесь коснемся ее только в той мере, в какой она связана с "космической литургией". Как уже отмечалось, в поэзии Есенина природа и мир живут в двуединстве видимого и невидимого. Невидимый мир своим присутствием в видимом освящает его, преображает, делает "пригодным" для вечности, и время исчезает. А у поэта появляется возможность выявить и изобразить это двуединство художественными средствами. Оно создается с помощью совмещения географических мест: древней Палестины, места земной жизни Христа, и современной поэту России. Мамврийский дуб, под которым Авраам оказал гостеприимство Святой Троице, перемещается в Россию, и вместо Авраама поэт видит под ним своего деда:

"Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед..." (1, т. 2, с. 37).

И в самом пейзаже древней Палестины и Руси поэт видит "родственность":

"Древняя тень Маврикийи

(6/19 авг.). В народе их называют Первый или медовый Спас (впервые пробуется мед нового сбора) и Второй или яблочный Спас (разговление яблоками). А есть в августе (16/29) еще и третий Спас. И как много говорят эти две строки русскому сердцу. Одно из великих православных торжеств – празднование явления ученикам нетварного фаворского света – пахнет простыми земными яблоками. Так у Есенина опять соединяются два мира.

Родственна нашим холмам" (1, т. 2, с. 50).⁷

Когда поэт пишет о будущем, о грядущем обновлении мира, опять у него возникают библейские географические мотивы:

"Новый над туманом
Вспыхнет Назарет" (1, т. 1, с. 135).

Поэт хочет как бы "переселить" всю Палестину в Россию, освятить Русь теми местами Святой Земли, которые столь дороги каждому верующему сердцу, которые привлекают паломников со всех концов огромной Руси. Это стремление соединить разделенное в пространстве и во времени мы находим, например, в житии прп. Серафима Саровского, который, возможно, в подражание патриарху Никону, назвал многие места своей "пустыньки" евангельскими именами: Назарет, Иерусалим, Вифлеем, Фавор, Кедрский поток, река Иордан и др. (см. 4, с. 50).

Русь у поэта, как и мир в целом, двуедина: она в одно и то же время и вечная Святая Русь, и видимая грешная, даже больная Россия. Поэтическое зрение и прозрение поэта позволяют ему увидеть и воспеть райскую Русь, запредельную, заоблачную:

"Осанна в вышних!
Холмы поют про рай.
И в том раю я вижу
Тебя, мой отчий край" (1, т. 2, с. 37).

Это видение Руси святой было бы иллюзией или галлюцинацией, если бы никак не было связано с реальной действительностью, но у поэта происходит сошествие небесной Руси на землю:

⁷ "В ключах Марии" Есенин так объясняет этот образ: "...Мы есть чада древа, семья того вселенского дуба, под которым Авраам встречает Св. Троицу" (1, т. 5, с. 170, см. также с. 169).

"О Русь, Приснодева,
 Поправшая смерть!
 Из звездного чрева
 Сошла ты на твердь" (1, т. 2, с. 39).

Так две Руси – святая небесная и грешная земная – соединяются. И именно это соединение служит залогом обновления и преобразования Руси, оно есть необходимое условие исполнения Русью Божиего замысла о ней и своей исторической роли.⁸ Соотношение святой и грешной Руси проведено у Есенина по аналогии с православным учением о человеке. Святая Русь – это как бы "образ Божий" истинной Руси в ее предвечном замысле, а земная Русь – как бы человек в его грехопадении, утерявший божественное подобие, но помнящий о своем высоком божественном призвании. Бог Отец, Его Превечный Сын, Дух Святой, Богородица, святые "навещают" Русь, напоминают ей о ее призвании, помогая ей исцелиться от духовных недугов:

"Встань, пришло исцеленье,
 Навестил тебя Спас" (1, т. 1, с. 130).

Святые же не только навещают, но и "живут" на Руси:

"Край родной! Поля как святцы..." (1, т. 1, с. 325).

⁸ При таком понимании темы Руси по-другому воспринимаются знаменитые строки поэта:

"Если крикнет рать святая:
 "Кинь ты Русь, живи в раю!"
 Я скажу: "Не надо рая,
 Дайте Родину мою" (1, т. 1, с. 92).

Это не отрицание рая, не ценностное противопоставление Руси и рая – ведь он тайно и таинственно уже живет в глубинах Руси, – а нежелание войти в рай в одиночку; надо "выявить" рай уже наличествующий в духовном теле Руси, восстановить ее истинный Лик, вместе с Русью возвыситься до рая.

Святцы – это перечень святых в порядке празднования или чествования их памяти согласно церковному календарю. Поля, как страницы большой книги, исписаны у поэта именами святых, которые освятили русскую землю вначале своим житием на ней, а теперь освящают своим невидимым (для большинства, но не для поэта) присутствием и молитвами.

Наладить постоянную взаимосвязь между миром сим и миром иным помогают ветхозаветные персонажи. Они сходят со страниц Библии – этой словесной иконы всемирной истории – и принимают деятельное участие в крестьянской жизни:

"И мыслил, и читал я
По Библии ветров,
И пас со мной Исайя
Моих золотых коров" (1, т. 1, с. 147).

Но особенно часто у Есенина "включаются" в эту жизнь новозаветные лица. Прежде всего это Пресвятая Богородица:

"Кроют зори райский терем,
У окошка Божья Мать

Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать" (1, т. 2, с. 14).

Богородица у поэта естественно входит в этот мир, она занимается повседневными, самыми будничными делами, как все крестьянки, и тем самым освящает своим присутствием весь уклад крестьянской жизни, весь деревенский быт. И поэт поет:

"О том, как Богородица,
Накинув синий плат,
У облачной околицы
Скликает в рай телят" (1, т. 2, с. 45).

Мотивы, не только схожие, но совпадающие, и даже пред-

шествующие есенинским, мы нередко встречаем у Клюева:

"Весь день поучатся правде Твоей,
Как вешнюю озимь, ждать светлых гостей,
В раю избяном, и в затишьи гумна
Поплакать медово, что будет Она.

Задремлетя деду, лучина замрет –
Бесплотная гостья в светелку войдет,
Поклонится Спасу, погладит внучат,
Как травка лучу, улыбнется на Плат..." (7, т. 1, с. 385).

Отметим, что и себя лично Есенин чувствовал под особым покровительством Божией Матери:

"Льется пламя в бездну зренья,
В сердце радость детских снов,
Я поверил от рожденья
В Богородицын Покров" (1, т. 1, с. 96).

Вторым после Богоматери покровителем крестьянской жизни, патриархального быта у Есенина изображается свт. Николай Угодник. Он так же нисходит в этот грешный мир, ему тоже как бы недостаточно того покровительства, которое он может оказывать, пребывая в Царстве Небесном. Как в духовных стихах, поэт сводит "Миколу" на землю, одевает его в крестьянские одежды, заставляет помогать страждущему люду конкретно, видимо, осязаемо.

"В шапке облачного скола,
В лапоточках, словно тень,
Хотит милостник Микола

Мимо сел и деревень" (1, т. 2, с. 11).⁹

Святые настолько близки к Богу, что могут "разговаривать" с Ним, как говорил с Богом Адам. И именно святые, в данном случае свт. Николай Угодник, являются свидетелями непрерывной связи человека с Богом:

"Ходит странник по дорогам,
Где зовут его в беде,
И с земли гуторит с Богом
В белой туче-бороде" (1, т. 2, с. 11).

Тут же у поэта выясняется, что святитель Николай ходит по земле не только по своей воле. Его помощь – знак милости Божией, а он лишь посланец, посредник:

"Говорит Господь с престола,
Приоткрыв окно за рай:
"О мой верный раб, Микола,
Обойди ты русский край.

Защити там в черных бедах
Скорбью вытерзанный люд,
Помолись с ним о победах
И за нищий их уют" (1, т. 2, с. 12).

⁹ Нередко в комментариях к этому стихотворению противопоставляют некоего "церковного" святителя Николая и есенинского (а также "народного") Миколу (см. например, 2, с. 13). И здесь, как нам представляется, играет роль неверное мнение об "оппозиционности" народной веры "официальному православию". Достаточно взять житие святителя Николая Мир Ликийских Чудотворца или жития других святых, чтобы убедиться, что противостояния двух образов (народного и "официального") нет. Духовный стих, как мы видим это и у Есенина, иногда значительно сокращает "дистанцию" между Богом и человеком, человеком и святым, но граница святости остается нерушимой, благочестие и почитание святого налицо, и говорить и противопоставлении или противостоянии не приходится.

И святой – "слуга давнишний богов" – ходит по русской земле, защищает, исцеляет, призывает падших ко спасению, открывает человеку "белую лестницу", ведущую в райский сад. А там:

"На престоле светит зорче
В алых ризах кроткий Спас,
"Миколае-чудотворче,
Помолись Ему за нас" (1, т. 2, с. 14).

Характерная концовка. Повествовательный рассказ о "хождении" святого по Руси переходит в молитву к нему.

Святые, как и Богородица, не совершают у Есенина каких-либо неожиданных чудес (чудо — уже само их явление), но участвуют в повседневном необходимом крестьянском труде:

"С дудкой пастушей в ивах
Бродит апостол Андрей" (1, т. 2, с. 49).

Они входят не только в природу, но и в дом, в избу. Святые невидимо, но реально, или видимо и так же реально — своими иконами, "присутствуют" в повседневной жизни семьи. Местом их пребывания является прежде всего "красный угол", божница. В одном из стихотворений поэт начинает описание Руси именно с этих двух реалий: дом – красный угол.

"Гой ты, Русь, моя родная,
Хаты – в ризах образа..." (1, т. 1, с. 92).

Иконы – бесспорное украшение избы, ведь "красный" означает "красивый", но, главное, иконы – святыня избы, ее защита, место молитвы и окно в небо, духовное окно в невидимый мир, в Царство Небесное. Жизнь в избе для простолюдина, по Есенину – это служение "избяной литургии" (1, т. 5, с. 175). Глубокая идея и необычное словосочетание! "Избяной литургии" свойственно чувство всеприсутствия Божия через освящение быта до мельчайших его деталей. В "Ключах Марии" Есенин подчеркивает: "Мы заставили

жить и молиться вокруг себя почти все предметы"; и далее: "Если б хоть кто-нибудь у нас понял в России это таинство (избяную литургию – В.Л.), которое совершает наш бессловесный мужик, тот с глубокой болью почувствовал бы мерзкую клевету на эту мужичью правду всех наших кустарей и их приспешников. Он бы выгнал их, как торгующих из храма, как хулителей на Св. Духа..." (1, т. 5, с. 172). Для поэзии Есенина, как и Клюева, характерно взаимопроникновение космической и избяной жизни, переплетение космической и избяной литургии: изба приобретает космические масштабы. "Изба простолюдина – это символ понятий и отношений к миру, – пишет поэт. – ...*Красный угол*, например, в избе есть уподобление заре,¹⁰ *потолок* – небесному своду, а *матица* – Млечному Пути" (1, т. 5, с. 174, курсив Есенина – В.Л.). В этой избе соединяются Вселенная и вечность, космос становится одной огромной, но уютной, обжитой Избой:

"Не гнетет немая млечность,
Не тревожит звездный страх.
Полюбил я мир и вечность,
Как родительский очаг", – пишет Есенин.
(1, т. 1, с. 118).

Святые активно участвуют в этой "избяной литургии", они не просто "присутствуют" своими иконами, но и живут жизнью хозяев дома: вместе с ними радуются и плачут, одобряют их действия и тогда помогают или, наоборот, предостерегают, когда нужно.

"В лунном кружеве украдкой
Ловит призраки долина.
На божнице за лампадкой

¹⁰ Здесь мы находим еще одно объяснение, почему у Есенина можно молиться "на алы зори". Если космос – это Изба, а изба – это Космос (точнее было бы микрокосмос); то молясь заре, человек стоит как бы в красном углу Избы и молится перед иконами.

Улыбнулась Магдалина...

Смерть в потемках точит бритву...

Вот уж плачет Магдалина.

Помяни свою молитву

Тот, кто ходит по долинам" (1, т. 1, с. 133).

Вот у внука нет способностей к учению (мотив, часто встречающийся в житиях), отрок "плохо решает задачи". Бабушка его молится святым, взывает о помощи:

"И за глухие поклоны

С лика упавших седин

Пишет им числа с иконы

Божий слуга – Дамаскин" (1, т. 4, с. 132).

А вот бабка и дед, прожившие вместе долгую жизнь. Но не дал им Бог внуков, а под старость так хочется понянчить малыша: ждут они его, ждут напрасно, грезят о нем и получают неожиданное утешение:

"Шлет им лучистую радость во мглу

Светлая Дева в иконном углу.

С тихой улыбкой на тонких губах

Держит их внука она на руках" (1, т. 4, с. 133).

Бог посылает человеку радость, но Он же посылает и скорбь. Бог оставляет человека на время, но Он же принимает его, как блудного сына, лишь только человек всем сердцем обращается к Богу. Бог не дал старикам внука (по какой причине, ведает только Он), но Он же посылает им в награду за тихое терпение и смиренное приятие воли Божией такого "внука", которого нет больше ни у кого: Иисус Младенец становится и их внуком, и их Покровителем.

Может быть, наиболее ярко присутствие святых в крестьянской патриархальной жизни изображено Клюевым:

"А Егорий Поморских писем
Мчится в киноварь, в звон и жуть,
Чтобы к стаду волкам и рысям
Замела метелица путь...

На речке в венце сусальном
Купальница Аграфёна.
В лесах горит огнепально
Дождевого Ильи икона...

Флору да Лавру работа –
Пасти табун во лесах, –
Оттого мужичьи ворота
В смоляных рогатых крестах" (7, т. 2, с. 312).

В покровительстве святых нуждается у Есенина и поэт: "...Луг художника только тот, где растут цветы целителя Пантелеймона" (1, т. 5, с. 185). Луг художника – это луг духовный, это вместе с тем и "Луг духовный" (собрание кратких повествований о жизни подвижников Палестины, Сирии и Египта, VII в.), который пользовался в России большой популярностью и был известен Есенину. Цветы св. Пантелеймона могут расти только на таком "лугу". Характерен и выбор святого: великомученик Пантелеймон – целитель не только телесных, но и душевных, духовных недугов, а в "Луге духовном" собраны повествования о многих других целителях душ. Поэт, своим словом воздействующий на души людей, сам должен быть духовно и душевно здоровым. Свои слова-цветы он должен собирать на лугу, освященном присутствием и молитвами святых. В "Отчем слове" Есенин с сочувствием цитирует изречение прп. Макария Желтоводского (XV в.): "Выбирайте в молитвах своих такие слова, над которыми горит язык (пламени – В.Л.) Божий, в них есть спасение грешников и рай праведных" (1, т. 5, с. 162). Эти слова Есенин применяет к литературе: такой выбор стоит и перед художником слова. Косвенно поэт даже сравнивает тут молитву с поэтическим творчеством и ставит первое в пример второму. За образец поэт

должен брать те произведения, "где мир слов... похож на какой-то вечно светящийся Фавор" (1, т. 5, с. 174). Итак, под покровительством св. великомученика и целителя Пантелеймона, на духовном лугу, где цветет святость, у подножия горы Фавор, излучающей нетварный свет, должен поэт искать, выбирать слова, над которыми горят язычки пламени, как горели некогда над апостолами при схождении на них Святого Духа, – таково, если суммировать творческое кредо Есенина, его представления об идеальном поэте.

Бесспорно, на многих есенинских религиозных стихах и целых поэмах лежит печать самых разнородных влияний, но как бы внимательно мы ни читали и ни оценивали поэзию Есенина с богословской точки зрения, мы не найдем в ней еретических мыслей и идей (кошунство – не ересь). Поэт с молоком матери впитал православное мировоззрение и выразил его в своих предреволюционных стихах (и во многих более поздних) с необычной ясностью, чистотой и силой. И его "космическая" и "избяная" литургия убедительно свидетельствуют об этом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Есенин С.А. Собрание сочинений в шести томах. М., 1977–1980.
2. Сергей Есенин. Избранное. Л., 1970.
3. Божанствена Литургия светого апостола Иакова брата Божьего и првог епископа Јерусалимског. Београд, 1985.
4. Дивный Старец. Жизнеописание преподобного и богоносного отца нашего Серафима Саровского и всея Руси чудотворца. Составил Виктор Афанасьев. М., 1993.
5. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 10-ти томах. М., 1956–1958.
6. Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. СПб., 1898.
7. Николай Клюев. Сочинения, т. 1-2. Мюнхен, 1969.
8. Ломоносов М.В. Избранные произведения. Л., 1986.
9. Творения преподобного Максима Исповедника. Книга 1. Богословские и аскетические трактаты. М., 1993.
10. Максимов С.В. Избранное. М., 1981.
11. Любовь Миллер. Святая мученица российской, великая княгиня Елизавета Федоровна. М., 1994.
12. Ókeresztény írók. Т. 1–13, Вр., 1980–1991.
13. Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М., 1988.
14. Стихи духовные. М., 1991.

15. Творения во святых отцах нашего Тихона Задонского. СПб., 1912.
16. Тютчев Ф.И. Сочинения в двух томах. М., 1984.
17. Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982.
18. Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991.
19. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1971.

К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

В ежегодном сборнике *Dissertationes Slavicae: Sectio Historiae Litterarum*, издающемся Кафедрой славянской филологии Сегедского университета им. Аттилы Йожефа (Венгрия), публикуются работы по теории, истории и поэтике литературы, а также по сравнительному литературоведению и рецензии. Возможна также публикация архивных рукописей, материалов и документов. Статьи присылаются в редакцию по адресу главного редактора: **Dr. Á. Fejér, docens, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék, H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.** Рецензирование рукописей в случае, если автор пишет не на родном языке, входит в обязанность автора. Рукописи, посланные в другие редакции или уже опубликованные, не принимаются. Авторам опубликованных рукописей бесплатно высылаются по 20 оттисков статей, по 10 оттисков рецензий. Корректур авторам не высылаются. Рукописи не сохраняются и не возвращаются.

Статьи должны быть представлены напечатанными на машинке или компьютере через два интервала с широкими полями в двух экземплярах. (В этом регламенте далее имеются в виду рукописи, написанные кириллицей, однако употребление латиницы в основном не меняет оформления.)

Заголовок статьи пишется прописными буквами. Под ним указываются имя, (отчество) и фамилия автора (на кириллице без сокращений). Затем приводятся сведения об авторе для научной корреспонденции: имя, (отчество), фамилия, занимаемая должность, ученая степень, место и адрес работы. В конце статьи на отдельном листе дается краткое резюме (объемом до 20 строк) на английском или немецком языке, за исключением статей на одном из названных языков. В последнем случае статья снабжается резюме на русском или немецком/английском языке.

При оформлении статей авторы должны руководствоваться **следующими условными обозначениями:**

1. Смысловые выделения обозначаются курсивом (подчеркивать на машинке прямой линией).

2. Знаки "-", "- " и " - ", т.е. дефис, тире (без интервалов и с интервалами) отчетливо отграничиваются друг от друга. Знаки, которые не могут быть обозначены в машинописи, аккуратно оформляются ручным способом.

3. Большие по объему (абзац, страница) пропуски в цитатах из художественной или специальной литературы обозначаются многоточием в квадратных скобках.

4. Небольшие по объему пропуски в цитатах обозначаются многоточием в круглых скобках.

5. Пропуск начала или конца цитируемого предложения обозначается простым многоточием.

6. Подстрочные примечания имеют сквозную (консекутивную) нумерацию.

7. Список использованной литературы (под заглавием ЛИТЕРАТУРА) приводится в конце статьи и оформляется по следующим образцам:

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977-1979.

2. Лосский Н.О. Чаадаев П.Я. In: "История русской философии". М., 1991 и т.д.

8. Названия журналов приводятся полностью без сокращений.

9. Используемая литература указывается вначале на кириллице по алфавиту, затем – на латинице.

10. Ссылки на литературу в тексте приводятся сокращенно в круглых скобках. Вначале следует номер источника, затем номер тома (если есть) и страница. Например, в тексте ссылка на Пушкина будет выглядеть следующим образом: (1, т. 3, с. 214); ссылка на Лосского – так: (2, с. 141).

11. Пересказ источника своими словами помечается сокращением "см." Например, (см. 1, т. 7, с. 24).

12. Название рецензии содержит полное библиографическое описание рецензируемой работы. Образец:

Н.В. Гоголь. Духовная проза. М., "Русская книга", 1992, 560 с.

Автор рецензии и сведения о нем указываются в конце текста.